تکاپو

من آن «خودِ» بشر امروزم / یداله رؤیایی

برندهٔ جایزهٔ نوبل امسال / رضا براهنی

هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی / روژه باستید

چهرهٔ دیگر هنرهای تجسمی / فیروزه شریفی

جامعه شناسی ادبیات / لوسین گلدمن

محمدعلی آتش‌برگ / منوچهرآتشی
فتح‌اله اسماعیلی / منصوراوجی
روژه باستید / رضا براهنی
بزرگ پورجعفر / محمد پوینده
احمد تدین / غفار حسینی
اورنگ خضرایی / یداله رؤیایی
غلامحسین ساعدی / غلامحسین سالمی
مهدی سحابی / فیروزه شریفی
رضا شیروانی / حسین صفاری دوست
مسعود طوفان / هومن عباسپور
احمد قدرتی پور / کیوان قدرخواه
اسماعیل قهرمانلو / م. کاشیگر
روح انگیز کراچی / محمدتقی کریمیان
منصور کوشان / لوسین گلدمن
لوئیز گلوک / جواد مجابی
محمد مختاری / علی اکبر نگهبان
صفورا نیری / رومان یاکوبسن

۵

دورهٔ نو، شمارهٔ پنجم
آبان ماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور رابه حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بنام شرکت آرست، بانک ملت، شعبه قدس وخارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690. ARAST. CO.

واریز کنید واصل فیش راهمراه مشخصاتتان به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام.. Name

نشانی.. Address

....

تلفن:............ Tel ....

ازشماره تاشماره

ایران:۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲شماره۱۴۰۰۰ ریال

خارج‌ازکشور:۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲شماره ۶۰ دلار

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

کلاسهای آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعهٔ جامعهٔ فرهنگی ایران، در زمینه‌های **شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه، طراحی، نقاشی، سینما** و ... یک دوره کلاس خصوصی زیر نظر شاعران، نویسندگان، منتقدان، طراحان معتبر و مشهور گذاشته است. علاقه‌مندان می‌توانند همه روزه با شماره تلفن **۶۴۶۱۷۸۸** تماس بگیرند.



سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
منتشر کرده است.

هورویتس ۱
● ولفگانگ آمادئوس موتسارت

هورویتس ۲
● شوبرت ● لیست ● اسکارلت
●اسکریابین ● شومان

هورویتس ۳
● سونات مهتاب ● سونات پاته‌تیک
●سونات آپاسیوناتا

هورویتس ۴
● شوپن ● هایدن ● لیست
● ریشارد واگنر

هورویتس ۵
● کنسرت آثار شوپن

هورویتس ۶
● راخمانینف ● موتسارت ●شومان
●اسکریابین ●موژوکفسکی

هورویتس ۷
● بتهوون ● مندلسون ● هایدن
●اسکارلتی ● لیست

هورویتس ۸
● باخ ● موتسارت ● شوپن
● راخمانیف ● شوپن

هورویتس ۹
● والفگانگ آمادئوس موتسارت
● شوبرت ● شومان

معیار

دوره جدید، برای جوانان
منتشر شد.

با مطالبی در زمینه های
هنر، ادبیات ، موسیقی ، سینما، تئاتر، شعر، قصه، طرح ، طنز
همراه با گفتگو و گزارش های اجتماعی ، فرهنگی و اقتصادی

گفتگویی چاپ نشده با دکتر مصدق
خبر های پشت پرده
نویسندگان زندانی در جهان
جوانان، کتاب و موسیقی
مشکلات جوانان و راه حل های دولتی!
گفتگو با بهرام بیضائی در فستیوال تورنتو
بهمن بوستان در بارهٔ موسیقی سنتی می گوید
گفتگو با چهره های سینما و تأتر
ماهایا پطروسیان از جوان وسینما چه می گوید؟
هفت گام برای رسیدن به موفقیت
تازه ترین راه درمان میگرن
تازه های کتاب و نوار
تریبون آزاد جوان
عطا بهمنش از وضعیت فوتبال امروز می گوید
سینوهه، پزشک مخصوص فرعون در چند صفحه!
شعر جوانان و بزرگان روبروی هم!
نرم افزار و سخت افزار کامپیوتر چیست؟
تازه های علم برای جوانان
نقد و بررسی برنامه های رادیو و تلویزیون
تئاترجوان در دانشگاه

تکاپو

شماره پیاپی ۱۶

دورهٔ نو، شماره ۵

آبان ماه ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

بسم الله الرحمن الرحیم

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب‌امتیاز و مدیر مسئول

سکینه حیدری



نظارت، امور فنی و ناشر:

شرکت فرهنگی ـ هنری آرست

(نشر آرست)



تکاپو

عرصهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

***

- ❑ شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.
- ❑ شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.
- ❑ نقل و ترجمهٔ نوشته‌ها با اجازهٔ کتبی نویسندگان و تکاپو آزاد است.
- ❑ نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.
- ❑ آثار خود را به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵ ۱۹۳۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:
  - ● خوش خط و خوانا، یک خط درمیان، بر روی یک صفحه بنویسید.
  - ● تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.
  - ● چکیدهٔ مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.
  - ● اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.
  - ● شماره‌های زیرنویس‌ها را به طور پشت‌سرهم بنویسید و شرح آنها را در صفحهٔ آخر بیاورید.
  - ● ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

- ❑ برای تکمیل‌تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی‌تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.

سردبیر:

منصور کوشان

طراح و امور هنری:

هایده عامری ماهانی

طرحهای روی جلد و متن:

بهزاد شیشه‌گران

عکسها:

و. عامری

پیگیری و امور شهرستانها: مجید کشوری

نسخه خوان : محمد رضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

امور دفتری: محسن زنگ‌زرین

حروفچینی:

TARAST آرست

لیتوگرافی: فام

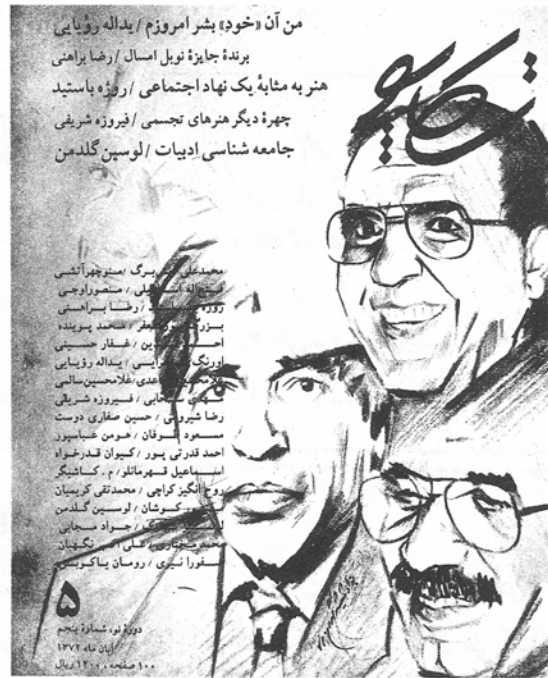
چاپ:صنوبر

صحافی: میثم

نشانی دفتر:

تهران، صبای شمالی، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴

صندوق پستی ۴۹۹۵ / ۱۹۳۹۵ تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸



۱ - سرمقاله / ۸ ـ ۹

۲ ـ دیدار / ۱۰ ـ ۱۳

نویسندگان، طی یادداشت‌هایی به طرح مسأله‌ای نو یامشکلی امروزی می‌پردازند.

۳ـ گفتگو / ۲۴ ـ ۳۲

در هر شماره گفتگویی با شخصیتی فرهنگی، ادبی و هنری پیرامون ادبیات و هنر معاصر داریم. در این شماره گفتگویی داریم با یداله رویایی شاعرنامدار معاصرکه نظرات خود را پیرامون شعر، شعرخود، شعر معاصر و تاریخ جامعه ابراز کرده است.

۴ ـ ادبیات / ۳۴ ـ ۴۰

در این شماره مطلبی از لوسین گلدمن متفکر معاصر پیرامون جامعه شناسی ادبیات داریم و نیز ادامه مطلب یاکوبسون راکه دو قسمت قبلی آن را در شماره‌های ۳ و ۴ خوانده‌اید.

۵ ـ داستان / ۴۸ ـ ۶۰

در هر شماره داستانهایی از نویسندگان معاصر ایران و جهان داریم. در این شماره به دلیل تراکم مطالب تئوریک متأسفانه نتوانستیم جز دو داستان از دو نسل ایران داشته باشیم.

۶ - طنز / ۴۹

تلاش می‌شود که هرازگاهی نمونه‌هایی در زمینه طنز داشته باشیم.

۷ ـ شعر / ۵۰ - ۵۹

در هر شماره نمونه‌هایی از شعر معاصر ایران و جهان داشته‌ایم و در این شماره کوشش کرده‌ایم تا شعرهای بیشتری عرضه کنیم.

چند توضیح :

متأسفانه به دلیل تراکم مطالب و تأخیر در انتشار شمارهٔ ۵ که دست کم می‌بایست در شهریور منتشر می‌شد، نتوانستیم از بسیاری مطالب دوستان استفاده کنیم. ازاین رو، از خوانندگان و به ویژه دوستانی که به سفارش ما مطالبی تهیه کردند، پوزش می‌خواهیم. همچنین امیدواریم با انتشار ویژه‌نامه‌هایی بتوانیم دو شمارهٔ عقب افتادهٔ شهریور و مهر را جبران کنیم.

توضیح دیگر این‌که متأسفانه به رغم تأکید بسیار به واحد نسخه خوانی، شمارهٔ ۴ باز هم غلط های چاپی داشت، با شرمساری باز هم پوزش می‌خواهیم. به ویژه از شاعر، پژوهشگر و مترجم فرزانه و گرانقدر محمدعلی سپانلو و مترجم فرهیخته و ارزشمند محمد پوینده و دیگر همکاران دور ونزدیک. و حال خواهشمان این است که شعر خزرستان به شکل زیر تصحیح شود:

بجویم← بجورم / پیوند← پیر

در مورد ما همه مهاجریم ... جملهٔ زیر را به انتهای بند دوم اضافه کنید:
این حق را از خود مان نیز سلب می‌کنیم.

آخر این‌که در این شماره، به همان دلیل تراکم مطالب، نتوانستیم بخش‌های کنکاش، مرور، نمایش، هنر، موسیقی و ... راهم‌دراین شماره به چاپ برسانیم .

سرمقاله

منصور کوشان

روزنه

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند
تا همه صومعه داران پی کاری گیرند
حافظ

چرا جوامع پیشرفته به عناوین گوناگون، مستقیم و غیرمستقیم، مدافع انتشار مطبوعات آزادند؟ چرا محیطی فراهم می‌آورند که در آن مطبوعات بتوانند رشد کنند و در تداوم، نیازهایشان افزون و افزون تر شود؟ مگر جوامع پیشرفته ومحیط‌های سالم فرهنگی، دارای دولت، دولتمردان، سرمایه داران، مدیران و سازمان‌ها و نهادهای فرهنگی و غیر فرهنگی نیستند؟ مگر نمی‌دانند یکی از رسالت‌های مهم مطبوعات انتقاد از نفوس جامعه و نظام‌های موجود در آن است؟

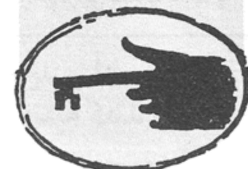
چه عواملی سبب می‌شود با وجود آگاهی به نقش مطبوعات، حتا کوچکترین جامعهٔ بشری، تنگ نظرترین دولت یا دولتمرد، بخواهد که جامعه‌اش، ملتش، سرزمینش دارای مطبوعات آزاد باشند؟

ساده‌ترین پاسخش، شاید تنگی وقت و سرعت پیشرفت جهان به سوی راس هرم تمدن، تکنولوژی و فرهنگ است.

یک ظن ساده نشان می‌دهد که اگر در عصر شاه عباس روزنامه بود، مرشد اکمل مجبورنمی‌شد برای حفظ سلطنت خود، پیشرفت اهداف و نیات خیر و شری که داشته است، هر شب سرای دلنشین و پرشکوه کاخ رارها کند و در لباس مبدل نگران و هراسناک راهی کوی و برزن شود تا بداند مردم چه می‌گویند، چه می‌خواهند، چه می‌کنند تا فردا یا در رفع آن برآید یا با ایجاد «پادزهر» آن را خنثا کند. اگر روزنامه بود، هرگز چگین‌های شاه عباسی آدم نمی‌خوردند. دست کم ،زنده زنده نمی‌خوردند. روزنامه هم راه و رسم حکومت را نشان می‌داد، هم اطاعت از قانون را و هم تنبیه قانونی را. در واقع زمانی که فرهنگ جامعه‌ای غنی شود، همه چیز، رو به تعالی می‌رود.

از نیک مردی شنیده‌ام : «تلویزیون و روزنامه‌ها باعث سقوط رژیم پهلوی شدند، از بس همه‌شان فقط و فقط در راستای خواستهای آن رژیم نوشتند و کاری به واقعیت ها نداشتند.»

در واقع اشارهٔ حقیقی همان است که نیک مرد گفته است. جامعهٔ «تک ساحتی » ابتدا خود را نابود می‌کند و بعد سازندگانش ، تئوریسین هایش. در واقع عواملی که می‌توانند در مقطعی باز دارندهٔ حرکت‌های سالم و بنیادی باشند و همه چیز را به سوی ظاهر، به سوی خواست‌های مشروع و یا نامشروع سوق دهند، چند صباحی نمی‌گذرد که خود اهرم‌های جنبش



جوامع زیر ستم می‌شوند. پس چرا باید دانسته یا نادانسته، جلو آزادی مطبوعات گرفته شود و یا به نوعی مستقیم و غیرمستقیم، آرمان‌های انقلاب و روح دمکراتیک قانون اساسی نادیده گرفته شود و نشریه‌ها محدود به نوعی از اندیشه، نوعی از هنر با سلیقه ویژه‌ای منتشر شوند؟ آیا کسانی که به چنین ایده‌هایی دامن می‌زنند، تنها به امروز می‌اندیشند و برنامهٔ کوتاه مدت چند صباحی، یا به فردای این ملت، این جمهوری، این دولت نیزمی‌اندیشند؟ اگر فردا مد نظر است و اگر به راستی این ملت قرار است پس از سالیان بسیار به رستاخیزی برسد خشنودکننده، چنان که انقلاب به او نوید داده است و قانون اساسی بسترش را مهیا گردانیده و نمایندگان ملت اهرم‌های حرکت آنند، چرا کسانی، ناخواسته هم که شده، سد راه این پویایی و فراز می‌شوند؟ انتشار نشریه‌های مرده، خنثا، بله بله گو به چه کار این ملت و این دولت می‌آیند؟ چرا باید هزینه و انرژی ملت و دولت در راه آن صرف شود؟ دولتی که نداند در دل ملت چه می‌گذرد، آحاد گوناگون ملت چگونه می‌اندیشند، چه می‌خواهند، چگونه می‌تواند آن گونه که می‌خواهد خدمتگزاری صدیق باشد؟ آنچه بر آن همگان یقین دارند، گذشتن و دور بودن از دوران شاه عباسی است. پس، اگر منتخب خانواده، قوم، ایل و ملت در جستجوی رستگاری انتخاب کنندگانش است، اگر به راستی رستگاری را در تعالی فرهنگ می‌داند، پس چه باکش که نشریه یا نشریه‌هایی منتشر شوند که محتوای آنان فرهنگ جامعه را بالا می‌برد، روزنه‌های امید و خواست هایشان را فراخ می‌گرداند، از فرو افتادن در لایه لایه‌های هزارتوی سیاست بازشان می‌دارد، صبح‌های نادمیده را از صبح‌های صادق، تفکیک می‌کند. علاقه را از عشق باز می‌شناساند، نفرت را لو می‌دهد، فریب را افشا می‌کند، اجازه نمی‌دهد همزبانش، هموطنش با تهدید تیز شمشیر داموکلس تحدید شود. فریاد می‌زند در دستی نان در دستی شمشیر، عدالت نیست؟ ملت را از فرهنگ، فرهنگ غنی که پایه‌های تمدن و تعالی بشریت را می‌سازد، دور می‌گرداند. وادار به تزویر و ریایش می‌کند، دینش را لوث می‌کند، زبانش را پر خدعه، وجدانش را تهی، شرف و انسانیتش را، نگون.

پس، هرکس، هرکس را تحدید به انتخاب کند، از فرهنگ، فرهنگی که در پس آن رستگاری است، دور شده است. نشان داده است همه چیز را نه برای ملت که برای رستاخیز خود خواسته است. برای نیات خود، خواه خیر باشد، خواه شر.

در هیچ منیتی رستگاری وجود ندارد. پیامبران از وحدانیت گفتند، شاعران از اولوهیت و نویسندگان ازمدنیت. دولتمردان شریف نیز، همه، الگویشان اینان بوده‌اند. پس، حاشا که بخواهیم جامعه‌امان بدون مطبوعات آزاد باشد. بدون مطبوعات سالم فرهنگی.

اکنون سؤال این است که مطبوعات سالم کدامند؟ مطبوعاتی‌اند که در راستای حکومت، خواست‌های دولتمردها،وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها و نهادها، مستقیم و غیرمستقیم، می‌نویسند؟ مطبوعاتی‌اند که در راستای ملت، خواست‌های شهروندان می‌نویسند؟

حال وضعیت جامعهٔ امروز مابه گونه‌ای است که درست نشریه‌هایی بی محتوا،به زور «سوبسید» و آگهی، منتشر می‌شوند. اما نشریه‌ای چون تکاپو، که رسالت و تعهدی را در حیطهٔ وظایفش - مسئولیتی که به عهده گرفته - برای خود قایل است، ناگزیربه تعطیل شدن یادست کم در محاق فرورفتن است. چراکه سردبیر و نویسندگان و کارکنانش معتقدند می‌توان بر مبنای آرمان‌های انقلاب و روح دمکراتیک قانون اساسی، ملت شریف ایران را از پس سال‌ها انفعال، هشدار داد، به خود آورد و گفت: دنیا پر از معرفت‌های جذاب، دلنشین و نو است. سرتان را از لاکتان بیرون کنید، این حرکت بطئی راکنار بگذارید و بکوشید با تفکر و تصمیم، انتخاب کنید. چرا باید انتشار یک نشریهٔ ادبی و تخصصی چون همین تکاپو، تنها به این خاطر که نمی خواهد تن به ضرب المثل منحوس «خواهی نشوی رسوا همرنگ جماعت شو» بدهد، کاری باشد بسیار شاق و طاقت فرسا؟ این همه ناشی از همین منفعل بودن و صلاحیت انتخاب را از خود سلب کردن نیست؟

متأسفانه تکاپو در جامعه‌ای منتشر می‌شود که هنوز بیش از یک هزارم مخاطبین بالقوه‌اش را هم به دست نیاورده است. چرا که به دلیل تخطئهٔ فرهنگی طی سالیان بسیار، هنوز دانشگاه‌های ما از تدریس ادبیات جدید ابا دارند و دانشجویش، مطالعه را امری دست چندم می‌پندارد. شاعرش، شاعری را متکی به الهام محض می‌داند. نویسنده‌اش می‌پندارد آن قدر می‌داند که بتواند بنویسد و نمی‌داند به راستی جهان ادبیات به کجا رسیده است . در کجای اندیشه ایستاده است؟ هنوز پژوهشگرش می‌پندارد مطالعهٔ اندیشهٔ دیگران، تأثیرگرفتن از آنان است و این خوبیت ندارد. هنوز گروه کثیری از روشنفکران دانشگاهی ما از معرفت نو می‌گریزند. هرچیز نو و تازه هراسانشان می‌کند. از مطالعه و شناخت در ناشناخته‌ها ابا دارند. هنوز مخاطبین نشریه‌ها- دست کم نشریه‌های فرهنگی - از عادت زدایی و منفعل نبودن گریزانند. هنوز در حال غور و تفحص در گذ شته‌اند. دلخوش به نشخوارند، به دانسته‌هایشان. هنوزمخاطب «تکاپو» در هراس و دودلی پا گرفتن و پا نگرفتن «تکاپو» است و از هرگونه تکاپویی در این راه، تداوم و پویایی انتشار آن، می‌پرهیزد. منتظر است «تکاپو» همه گیر(؟) شود. بی خبر از آن که همه گیر شدن از آن نشریه‌های سیاست بازگذشته گرا و منفعل است و نه تکاپو. ما بر این گمانیم که هر چه بیشتر می‌یابیم،کمتر می‌دانیم. بنابراین نوجویی ونوخواهی ما، امکان همه گیرشدن مخاطبینمان را منتفی می‌کند مگر آن که انقلابی، انقلابی فرهنگی در جامعه رخ بدهد.

آنچه گفتم همه از نامیمونی ها و ناپسندی ها بود. اما همین جامعهٔ سوخته، آن قدر دلسوختهٔ فرهنگ دارد که این تکاپو به حیاتش ادامه دهد. گیرم به کمک و مدد شما خوانندگان و فرهیختگان فرهنگ دوستی که با علو طبعشان، طبع شماره‌های آتی تکاپو را ممکن سازند، چنان که این شماره به اتکایی از این دست، به دست فرهیخته‌ای بزرگ منش و فرهنگ دوست، به زیور طبع آراسته گشت و گرنه، هم چنان درچنبرهٔ هزینه‌های سرسام‌آور تهیه وانتشار، به ویژه از جهت گرانی کاغذ، می‌سوخت و نمی‌توانست دم برآورد و دل دشمنانش را از خنکی باز دارد.

رضا براهنی

تجلی زیبایی، مظلومیت و رمان فمینیستی در پست مدرنیسم

زنی سیاه‌پوست افتخار رمان جادویی برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی

● تونی ماریسون، زن سیاهپوستی که چند تا ازبهترین رمانهای معاصر جهان را نوشته است.



زمان دگرگون کردن فرارسیده‌است.«زمان اختراع تاریخ دیگر»: «هلن سیوس»[1]

۱-خواندن متن، هرمتنی، کارپیچیده‌ای است.این پیچیدگی جنبه‌های مختلف دارد.بخشی از پیچیدگی مربوط به نویسندهٔ متن است، بخشی دیگرمربوط به خود متن، وبخش سوم مربوط به خواننده. بخشی ازانقلابی که درپدیدهٔ خواندن پیداشده، مربوط می‌شودبه اینکه خواننده چه ارتباطی با متن پیدامی‌کند. خواننده و ذهنیت‌او، براساس سوابق شخصی، تاریخی واجتماعی وجنسی اواهمیت پیدامی‌کنند. درواقع خواننده اگرمی‌خواهد متن رابفهمد جزمنابع وجودی خود، چیزدیگری دراختیار ندارد. درواقع به تعداد خواننده‌های متن، متن داریم. یک متن، فقط یک متن نیست، بلکه متن هاست.

۲ - یک منتقد فمینیست آمریکایی درمقاله‌ای تحت عنوان«خواندن خودمان:به‌سوی تئوری فمینیستی خواندن»، اعتراضی شدید به نوع متن خوانی «وین بوث»[2] یکی ازمهم‌ترین منتقدان پنجاه سال اخیرادبیات آمریکایی می‌کند.«وین بوث» درخطابهٔ ریاست«انجمن زبان جدید» آمریکا، نوع خواندن خودراازمتن توضیح می‌دهد. اعتراض منتقد فمینیست به اوازاین بابت است که«وین بوث» متن رابه عنوان یک خوانندهٔ مرد سفیدپوست می‌خواند و درواقع اوخود را درمتن می‌خواند.این متن مرد-مداراست. «هلن سیوس» ، متفکر ورمان نویس فرانسوی، این نوع خواندن را«احلیل مَدار»[3] خوانده است.مرد، موقع خواندن متن، جنسیت خود را درآن دخالت می‌دهد، وچون با نادیده گرفتن ویاتخفیف دادن زن به موجودی دست دوم وخنثی، به بخش عظیمی ازبشریت خیانت می‌کند، درواقع، خواننده‌ای است که به متن خیانت می‌کند.حذف این نوع خواندن متن، یکی ازهدفهای اساسی فمینیسم مترقی است، چرا که ازاین نوع خواندن، زن، بینش او، پیش تاریخ زن ، سرگذشت وسرنوشت زن حذف شده است.

درهمان مقاله، همان فمینیست آمریکایی، «ملکم ایکس»، انقلابی سیاهپوست آمریکایی را درحال خواندن متون تاریخی در زندان نشان می‌دهد.این نیزتجربهٔ بسیار مهمی است. «ملکم‌ایکس» هنگام خواندن آثار« ویل دورانت» و«آرنولد توین بی»، می‌بیند تاریخ سیاهان جهان، توسط سفیدپوست هاازبسیط خاک حذف شده است :

«به تدریج چشمم بازشد، گشادتروگشادترشد، ودیدم که چگونه مردان سفیدجهان حقیقتاً عین شیاطین رفتارکرده‌اند، وهمهٔ مردمان غیرسفیدجهان راغارت کرده‌اند، به آن ها تجاوزناموسی کرده‌اند، خونشان راریخته‌اند ...هرگزفراموش نمی‌کنم که وقتی شروع به خواندن دهشتناکی کامل بردگی کردم، چقدرتکان خوردم...مدهش‌ترین جنایت جهان، گناه سفید، وخونی که به دست مردسفیدپوست ریخته شده، همه تقریبا باورنکردنی است.»

این نیز یک نوع خواندن است.« ملکم ایکس»عملا درک می‌کند که ازتاریخ جهان هرچه مربوط به سیاه بوده، ازبین برده شده است.این خواندن درواقع ضدخواندن است. خوانندهٔ متن با نیت نویسندهٔ متن به مبارزه برمی‌خیزد. درواقع اگرازمتن« وین بوث»درمرحلهٔ‌اول زن حذف شده، درمرحلهٔ دوم سیاه‌پوست وهمهٔ اقوام غیرسفید هم حذف شده‌اند پس خواندنی ازنوع دیگری هم باید باشد.

نوع سوم خواندن رابه خواندن متن توسط «ویرجینیا وولف» درکتاب «اتاقی ازآن خود»، می‌کوشد تصویر زن رادرمیان آثارفلاسفه، مورخان، ونویسندگان پیداکند، ولی بالاخره به این نتیجه می‌رسد که نمی توان به‌استادان مرد، به مورخان مرد، به شاعران مرددرموردحقیقت هستی زن، اعتمادکرد. زن بایدبه مطالعهٔ زن بپردازد.طبیعی است که برای این کاراحتیاج به درآمدی ازآن خوددارد ونیز«اتاقی‌ازآن خود» .بدین ترتیب، زن خوانندهٔ زن می‌شود.[4]

تقسیم‌بندی این خواندن توسط فمینیست آمریکایی خواندن آثارتوسط مردان وخواندن آثارزنان توسط زنان درهمین جاپایان می‌یابد. گرچه مطالعهٔ خودموضوع‌ادامه پیدامی‌کند، وتئوریسین آمریکایی

نشان می‌دهدکه شیوه‌های خاصی برای خواندن متون، هم متون مردان وهم متون زنان وجوددارد، ولی به نظرمایک مقوله ازذهن منتقد تئوریسین دورمانده است. مامردسفید را داریم، مردسیاه راداریم، زن سفید را داریم، ولی دراین مقوله از زن سیاه خبری نیست.ودراین جاست که می‌رسیم‌به برندهٔ جایزه نوبل امسال، خانم«تونی ماریسون»، زن سیاهپوستی که درطول سی سال گذشته، چندتاازبهترین رمان های معاصرجهان رانوشته است، کسی که موضوع اصلی همه کتابهای او، سیاهپوستان، بویژه زنان سیاهپوست آفریقایی تبارآمریکایی است.

۳-خانم«تونی ماریسون» به حق این جایزهٔ بزرگ رابه‌خودتخصیص داده است.اعلام‌این جایزه درست درموقعی صورت گرفت که رییس جمهوری آمریکااعلام می‌کرد که نیروهای بیشتری رابه«سومالی» اعزام خواهدکرد.رییس جمهوری، پیش ازاعلام این خبربه خبرنگاران گفت که قبل ازصحبت راجع به «سومالی» می‌خواهد خبرخوبی رابه ملت آمریکابدهد وآن اینکه«بازهم یک آمریکایی بزرگ، برنده جایزه ادبی نوبل شده است:» خانم«تونی‌ماریسون‌ازدوستان«هیلری» [زن رییس‌جمهوری] ومن است.»انگاررییس جمهوری آمریکافراموش کرده است که اعتبار« تونی ماریسون»، علاوه برتوانایی‌اودرنوشتن رمان های خوب، نیزمربوط به‌این اصل اساسی می‌شود که اوخواسته است آن ریشه های اصلی وانسانی تبارآفریقایی خود راکه سفیدهابه انهدام آن قیام کردند، ازطریق رمان های خودبه رؤیت جهانیان برساند، ورییس جمهوری آمریکابافرستادن نیروبه «سومالی»، برغم تمجیدازکاراو، دقیقاً دست به همان کاری درموردشخصیت های رمان های خانم «ماریسون» می‌زدکه درطول این دوقرن گذشته آمریکاییهای برده‌داراوروپاییهای استعمارگرسفیدپوست درمورد سیاهان زده بودند.اگرقرارباشد حرفهای«کلینتون» راهم به عنوان یک متن بخوانیم، بایدبگوییم:هم‌می‌توان کشت وهم می‌توان ازکسی که راجع به کشتگان رمان می‌نویسدتمجیدکرد. «تونی ماریسون»، زوال‌اخلاقی وانسانی همان سفیدهایی رانشان داده است که «کلینتون» می‌خواهد برگردهٔ «سومالی» سوارشان کند.

گفتیم که به سه نوع خواندنی که فمینیست آمریکایی به آن پرداخته، می‌توان یک نوع دیگرهم‌اضافه کرد وآن تصوری است که زن سیاهپوست ازخود دارد.سروکارمادراین جاباجهان بینی جریحه دارشدهٔ تاریخی‌است، نه جهان بینی زن سفیدپوستی مثل «ویرجینیاوولف» که به دنبال اتاقی ازآن خویش است، نه جهان بینی مردسیاه‌پوستی مثل«ملکم‌ایکس» که تاریخ جهان راخالی شده‌ازمردان سیاه وشکوه زندگانی آنان می‌بیند و علیه آن قیام‌می‌کند، بلکه جهان بینی جریحه داری که پس ازسیاه بودن، ستمی مضاعف رابه عنوان زن سیاه تحمل می‌کند. جهان«تونی ماریسون» درکلیات چنین دنیایی است، واین دنیای همهٔ نویسندگان سیاه‌پوست آمریکامی تواندباشد. ریشهٔ بردگی مضاعف، مقاومت دربرابرستم مضاعف، وبیان آن ریشه وآن مقاومت وپایداری دربرابرآن ستم.موضوع درکلیاتش روشن است.ولی آنچه«تونی ماریسون» راازبقیهٔ نویسندگان زن سیاهپوست جدامی کند، لحن بیانی است که برغم مظلومیت موضوع آن، عمیقاً به شعردرونی روان آن مظلوم آمیخته است.منتهااین شعردرونی، زبان لفاظی، زبان ایماژهای خیالی، زبان تجمل«ادبی» نیست، بلکه زبانی است پرسیلان، فتنه‌گر، آشوب‌آفرین ، به شدت موسیقایی وپرضرباهنگ، که‌مدام پیش می‌تازد و صفحات درخشانی رابرواقعیت گرایی جادویی ادب جهان سوم آمریکای شمالی-آری، جهان سوم آمریکای شمالی - می‌افزاید.زبانی که می‌خواهد هویتی هنری رابه جای آن هویت دستخوش تجاوزشدهٔ قبلی بگذارد، هویتی جادویی که‌ازجهان تاراج کنندهٔ کنونی سهمی سالم- دستکم درعالم هنر- برای خود می‌خواهد، هویتی که سراسرکاخهای ظلم فلسفه‌های مرد- مداروسفید- مدارسنت تفکراروپایی وآمریکایی رابه مبارزه می‌طلبد و باتپش وشعشعهٔ درخشان قارهٔ سیاه درنثر، خشونت چندین قرنی را، ازطریق ارائهٔ شعری خشن وزیبا وزن مدار- وبه همین دلیل انسان مدار- پاسخی شایسته تعبیه می کند.نثری که پس ازدرونی کردن زیباترین نثرهای آمریکاواروپادرقرن بیستم- «مالی» دراولیس «جویس» ، رمان های «سلین» وطبیعت پرآهنگ نثرسیاهان مظلوم وزیبای فالکنر، ازدرون یک قهرمان خیالی جادویی ومالیخولیای دوقارگی ودوشقگی، بپا می‌خیزد و صفحات رمان‌اواخرقرن بیستم جهان رادرخشان می‌کند، شیوهٔ بیانی که درخورپاسداری وشایستهٔ ستایش وتجلیل است.آری، امسال، جایزهٔ نوبل به فردی شایسته مفتخرشده است.

«من محبوبه‌ام واومال من است.«ست» همان است که گل می‌چید، گلهای زرددرآن جای پیش‌اززانوزدن .ازبرگ های سبزجداشان کردند.حالاروی لحاف‌اند، درجایی که مامی‌خوابیم. می خواست به من لبخندبزندکه مرده‌های بی پوست آمدند ومارابامردگان به زیرآفتاب بردند ومردگان رارانـدند توی دریا.«ست» رفت توی دریا.رفت آن تو.فشارش ندادند.رفت ومراپشت سرگذاشت بی صورتی وبی صورت‌او.«ست» صورتی‌است که من درآب درزیرپل پیداوگمش کردم، وقتی که رفتم تو، دیدم که صورت اوبه سوی من می‌آید، و صورت من هم بود.می‌خواستم بپیوندم .کوشیدم بپیوندم.ولی اودرون تکه‌های نوردربالای آب رفت.بازگمش کردم ولی خانه‌ای راکه اوبه من به‌نجواگفت پیداکردم، وآنجابود، وبالاخره لبخند می‌زد.خوب است و نمی‌توانم دوباره گمش کنم.فقط می‌خواهم بدانم چرادرجایی که مازانوزده بودیم‌او رفت توی آب؟ چرااین کار را وقتی که می خواست به من لبخندبزندکرد؟ می‌خواستم دردریابه‌اوبپیوندم ولی نمی‌توانستم تکان بخورم، می‌خواستم وقتی که گل هارامی‌چیدبه‌اوکمک کنم، ولی‌ابرهای دودانفجارکورم کرد واوراگم کردم.سه بارگمش کردم:یک بارباگلهابه علت‌ابرهای پرسروصدای دود، یک باروقتی که به جای لبخندزدن به من ، رفت توی دریا، یک باردرزیرپل وقتی که رفتم به اوبپیوندم واوبه طرف من آمد و لبخند نزد.اوبه من نجواکرد، من ومن کرد و شناکرد و رفت.حالادراین خانه پیدایش کرده‌ام.به من لبخند می‌زند وصورت خودم‌است که لبخندمی زند.دیگرگمش نخواهم کرد.مال من است.

راستش رابگو.ازآن ور نیامدی؟

آره.من آن وربودم.

به‌خاطرمن آمدی؟

آره.

تویاددوبارهٔ منی؟

آره.توراببه یاد می آرم.

هرگزفراموشم نکردی؟

صورت تومال من است.

مرامی بخشی؟ می‌مانی؟ حالا درامانی؟

مرده‌های بی‌پوست کجایند؟

آن ور.دوردورها.

می توانندبیاینداین تو؟

نه.آن یک بارسعی کردندبیایند تو، ولی من جلوشان راگرفتم.دیگرهیچ وقت برنمی گردند.

یکی ازآنهاتوی خانه‌ای بودکه من بودم.اذیتم کرد.

دیگراذیت بی‌اذیت.

گوشواره‌هایت کجاست؟

ازم گرفتند.

مرده‌های بی‌پوست گرفتند؟

آره.

می خواستم کمکت کنم ولی ابرها نگذاشتند.

این جاابری درکارنیست.

اگرقلادهٔ آهنی دورگردنت بیندازند، بادندان می‌کنمش.

محبوبه.

یک زنبیل گرد برایت درست می‌کنم.

توبرگشتی. توبرگشتی .

به من لبخند می‌زنیم؟

نمی‌بینی لبخندمی‌زنم.

عاشق صورت توام .

دوروبرنهر بازی می‌کردیم.
من توی آب بودم.
درزمان آرام، بازی می کردیم.
ابرهاپرسروصدابودند ومانع می‌شدند.
وقتی لازمت داشتم، آمدی پامن باشی.
صورتش را لازم داشتم تا لبخند بزنم.
فقط صدای نفس رامی‌شنیدم.
نفس کشیدن رفته، فقط دندان هامانده.
گفت اذیتم نمی‌کنی.
اذیتم کرد.
من ازت حمایت می‌کنم.
من صورتش رامی‌خواهم.
اورازیادی دوست نداشته باش.
من‌اورازیادی دوست دارم.
مواظبش باش، می‌تواندبهت رؤیابدهد.
می‌جود و می‌بلعد.
وقتی کپموهایت رامی‌بافد، نخواب.
اوخندیدن است، من خنده‌ام.
من مواظب خانه‌ام، مواظب حیاطم.
ترکم کرد.
بابا دارد به سراغمان می‌آید.
چیزی داغ.

محبوبه
توخواهرمنی
تودخترمنی
توصورت منی، تو منی
دوباره پیدایت کرده‌ام، پیش من برگشتی.
تومحبوب منی
مال منی
مال منی
مال منی

شیرتو را دارم
لبخند تو را دارم
مواظبت خواهم بود

توصورت منی، من توام.چرامن راکه توام ترک کردی؟
دیگرترکت نمی‌کنم
دیگرهرگزترکم نکن
تو هرگزدیگرترکم نمی‌کنی
رفتی توی آب
خونت را نوشیدم
شیرت راآوردم
یادت رفت لبخندبزنی
دوستت داشتم
اذیتم کردی

● آنچه تونی ماریسون را از دیگرنویسندگان زن سیاهپوست جدامی کند، لحن بیانی است که به رغم مظلومیت موضوع آن، به شعردرونی روان آن مظلوم آمیخته است.

پیش من برگشتی
ترکم کردی

منتظرت شدم
مال منی
مال منی
مال منی »[۵]

۴-زن سیاهپوست آفریقایی . آمریکایی ازچه سنتی استفاده می‌کند؟ طبیعی است که یک سنت واحد نمی‌تواند باشد.نخست تجربهٔ سفرازآفریقابه آمریکاست که دربردگی، دربیان دردهاو رنج‌های بردگی، درواقعیت دردناک زندگی درآمریکابه‌عنوان کالا، ونه انسان، تجلی می‌کند.بعد، سنت مبارزه علیه این کالاشدگی وبردگی است.چنین دردی وچنین مبارزه‌ای ، ادبیات کتبی وشفاهی خود، وآیینهاومراسم خود رادارد.همانطورکه این درد، دردهای متحد خود را دارد ومبارزه، مبارزه‌های متحد خود را.همهٔ ستمدیدگان جهان، سهمی ازآن کالاشدگی، نفلگی وازخودبیگانگی دارند، وهمه سهمی ازمبارزه علیه نیروهای ستمگررا.بااین فرق که رنگ پوست سیاه، درموردسیاهپوستان قوزبالا قوزشده است.سنت دیگر، سنت اروپایی-آمریکایی است.دراین تردیدی نیست که برای نویسندهٔ سیاهپوست امروز آفریقایی - آمریکایی، سنت‌اروپایی - آمریکایی - ازهومرتاالیوت وجویس وفالکنر- سنت‌ارزنده‌ای است.ازترکیب تجربهٔ آفریقایی- آمریکایی وفرم‌سازی، وبطورکلی فرمالیسم اروپایی - آمریکایی، تجربهٔ ادبی نویسنده سیاهپوست آمریکایی صورت نهایی خودراپیداکرده است.براین تجربه درجهان معاصرآمریکا، باید تجربهٔ نهضت ضدجنگ، نهضت حقوق مدنی، ونهضت تساوی حقوق زن ومرد رانیزافزود.درمورد نویسندهٔ زن سیاهپوست ازنوع« آلیس واکر» برندهٔ دو جایزهٔ پولیتزر و« تونی ماریسون» برندهٔ جایزه منتقدان ادبی آمریکا، برنده جایزه پولیتزر، وبرندهٔ جایزه نوبل امسال، تجربهٔ فمینیسم جهانی، بویژه فمینیسم سیاهپوستان رابایدافزود.به‌این معنا، این نویسندگان، علاوه براینکه مثل توماس پینچون، سموئل بکت، کرت وانه گوت، جان بارث وریچاردبراتیگان، درجرگه« پست مدرنیست»های جهان به‌شمارمی‌آیند.[«اگر تأثیرات پست مدرنیسم به معنای قطعه قطعه شدن، حذف تاریخیت وفقدان تاریخیت باشد، پس‌ادبیات سیاهپوست همیشه پست مدرنیست بوده است»(تونی ماریسون)] سنت جدی فمینیسم جهانی راهم تحت عنوان فمینیسم سیاهان به آن سنت‌هاافزوده‌اند، همانطورکه ماریسون پس‌ازاعلام خبرجایزه، خشنودی خودرابیشترازاین بابت ابرازکرده است که زن است، سیاهپوست وآفریقایی - آمریکایی است، واین به معنای قراردادن رمان های خود، درپس‌زمینهٔ جدی ترین حرفهاراجع به‌ادبیات معاصرجهان، بویژه سیاهان است.بدیهی است که چنین سنت‌هایی گاهی باهم درتعارض شدید هستند، مثلاً سنت تفکراروپایی - آمریکایی وسنت تجربهٔ حسی ودردآلود آفریقایی - آمریکایی، ولی هیچ ترکیبی بدون حذف بخشهایی ازاجزای متشکلهٔ آن ترکیب عملی نبوده است، واین ترکیب نیزاستثنایی برآن قاعدهٔ کلی نمی‌تواند بود.

کافی‌است نظرهگل رادربارهٔ آفریقا، بانظر«هلن سیوز» فمینیست معروف فرانسوی، دربارهٔ آن قاره مقایسه کنیم.هگل، آفریقا را«سرزمین کودکی» بشریت خوانده است.این اندیشهٔ نژادپرستانه وکودکانه، تقریباً«برذهنیت بسیاری ازمتفکران سفیدپوست حاکم‌بوده است.هلن سیوس، آفریقارابه صورت زن جهانی می‌بیند.گرچه فمینیست‌های سیاه چندان بااین تعبیرموافق نبوده‌اند، ولی نمی‌توان این نکته رانادیده گرفت که فمینیسم جهانی به دنبال توهم‌زدایی‌ازذهنیت حاکم برمتفکران غربی درمورد هم زن وهم آفریقاست. «کادیاتوکانه» که‌درمقالهٔ زیبای خودتحت عنوان « عشق، عزاواستعاره» تفسیری دقیق ازموقعیت فمینیست‌ها درارتباط بامحتوای عنوان مقاله خودنوشته است، پس‌ازبررسی آبی‌ترین چشم، یکی ازرمان‌های «تونی ماریسون»، راجع به محبوبه، معروف ترین رمان «ماریسون» می‌نویسد:

«مثلاً» اندام زنانه‌ای که درمحبوبه از آب سربرمی‌آورد، اندامی است که مرگ، خشونت وعزاآن راشکل داده‌اند، اندامی است که پی‌های خانه رابه لرزه درآورده است، اندامی است که هوس راشکل می‌دهدوبه بسترمی‌اندازد، وحدت‌های عشق راآشفته می‌کند و دیگرباره خشم‌های مرگ رابرزندگان مستولی

می‌کند.نامش، استعاره‌ای برای اجتماع برسرگور، مرگش ضرورتی ازعشق، عصیان دوباره‌اش گذشته رابه مثابهٔ قیامت جسمانی وتجربهٔ زنانه رابمثابهٔ تجسد تواریخ درحال، دوباره به هم می‌آمیزد.درداستان که‌ادامهٔ حیات می‌دهد وخودرا در واقعیت جسمانی می‌فشردوازطریق خلاقیت وانهدام آفرینی عشق درجاهای ملموس سکنی می‌گزیند.محبوبه.بینان نظریهٔ جهان بینی سیاهان ازاندام وازخانه رابه عنوان واقعیتهایی که درقالب تجربیات گذشته شکل می‌پذیرند، می‌ریزد، تجربیاتی که برجایگاه خود درزمان حال ازطریق اقتضاهای اندوه وخشم تأکید می‌ورزند.» ۶

«تونی ماریسون» که درسال ۱۹۳۲، در«اوهایو» به دنیاآمده، بردگی سیاه، رادرشکل‌های گوناگون آن، درآثارش ترسیم کرده است.ولی مسئله به این سادگی هم نیست. رسوخ دراین شکل‌های تجربه، استخراج شکل‌های هنری آنها، ترکیب این شکل‌هابا قدرتمندترین شکل‌های بیان «رمان» ی، وارائهٔ همه این دست‌آوردهادرزبان‌های تغزلی وخشمبار، ودرهمه حال، اندام آفریقای زن رادرهمه زوایای زیبای آن، هم معرفت‌های جسمانی وهم شوروشوق‌های اشراقی وظهوری آن، دربرابرمتعالی ترین دیدگان هنری جهان نگه‌داشتن، اورابه سوی پیروزی درخلق رمان‌هایی حرکت داده‌اندکه اینک درکنارمردنامریی «رالف الیسون» نویسندهٔ بزرگ سیاهپوست، وکارهای «آلیس واکر» و«آنجلا مایو»، درشمارآثاربزرگ ادبیات روایی است.هدف‌اصلی همهٔ این آثاراستعمارزدایی ازذهن، استمارزدایی ازانسان، وتبدیل کردن دردورنج بشری به لذت پرشورهنری است.

تنهایی‌ای هست که می‌توان نوسانش داد.بازوهاضربدر، زانوهابالاکشیده، نگه داشته شده، ادامه‌دهنده، این حرکت، عکس حرکت‌کشتی، نوسان‌دهنده راصاف می‌کند ودربرمی‌گیرد.ازنوع درونی‌است-چسبان مثل پوست.بعد، تنهایی‌ای هست که می‌چرخد.هیچ نوسانی نمی‌توانداسرجانگهش دارد.زنده‌است، سرخود.چیزی خشک وپخش شونده که صدای پای خودآدم که می‌رود، انگارازجای دوری می‌آید.

همه می‌دانستند چه خوانده می‌شد، ولی کسی درجایی نمی‌دانست نامش چیست.ازیادرفته وبه حساب نیامده، گمش نمی‌توان کرد، چراکه کسی به دنبالش نیست، واگرهم کسی دنبالش باشد، چطورمی‌توانندصدایش بزنند، وقتی که نامش رانمی‌دانند.گرچه دعوی دارد، کسی دعوی اوراندارد.درجایی که سبزهٔ بلند بازمی‌شود، دختری که منتظربوددوستش داشته باشندوبگرید ننگ دراندامهای جداگانه‌اش چنگ می‌گشاید، تاخندهٔ جونده آسان‌تربتواندتاآن ته اورابیلعد.

قصه‌ای نبودکه دهان به‌دهان برود.

مثل رؤیایی بدفراموشش کردند.پس‌ازآنکه قصه‌هاشان رابافتند، آنهاراشکل دادند وبزک کردند، آنهایی که آن روزدرایوان اورادیدند شتابزده وبه عمد فراموشش کردند.آنهایی که بااوحرف زده بودند، بااوزندگی کرده‌بودند، عاشق‌اوشده بودند، دیرترتوانستندفراموشش کنند، تااینکه جز آنچه راکه اوگفته بود نمی‌توانستندبیاد بیارند ویاتکرار کنند، وشروع کردندبه باورکردن اینکه جز آنچه آنهاخودفکرمی‌کردند، اواصلاً حرفی نزده بود.پس، در پایان، اوراهم فراموش کردند.به یادآوردن غیرعاقلانه می‌نمود.هرگزندانستندکه اودرکجاوچرا زانو زد، وصورت زیرآبی که اوآنطورمی‌خواست مال که بود.درجایی که خاطرهٔ لبخنداودرزیرچانه‌اش می‌توانست باشدونبود، قفلی بسته بودوگلسنگ، شکوفه سبزسیبی‌اش رابه فلزچسبانده بود.چه چیزاورابه‌این فکرانداخته بودکه ناخن انگشتهایش می‌تواند قفل‌هایی رابازکندکه باران برآن می‌بارد؟

قصه‌ای نبودکه دهان به دهان برود.

پس فراموشش کردند.مثل رؤیایی ناخوش درخوابی آشفته.ولی گهگاه، وقتی آنهابیدارمی‌شوند، خش خش دامنی ساکت می‌شودوگرههای انگشتی که درخواب، آهسته ازروی گونه‌ای می‌لغزید، انگارمتعلق به خفته می‌شود.گاهی عکس دوست نزدیکی یاخویشی -که زیاده ازحد بدان نگاه شود - جابه جا می‌شود و چیزی آشناترازخودآن صورت عزیزدرآن جاتکان می‌خورد.اگربخواهند می‌توانند به آن دست بزنند، ولی چنین کاری رانمی‌کنند، چراکه می‌دانندا‌گرچنین کاری رابکننداوضاع هرگزدیگرمثل سابق نخواهد بود.

قصه‌ای نیست که دهان به دهان برود

آن پایین کنارنهرپشت ۱۲۴، جای پاهایش می‌آیند و می‌روند، می‌آیند و می‌روند.آنقدرآشنایند.اگربچه‌ای یاآدم بزرگی پاهایش رادرآن جای پاهابگذارد، اندازهٔ آن پاهاخواهندبود.پاهاراازآن رد پاهادربیاریدآنهادوباره ناپدید می‌شوند، انگارکسی هرگزپابه آنجانگذاشته بود.بتدریج هرنشانه‌ای ازبین می‌رود، وآنچه فراموش می‌شودفقط جای پاهانیست، ولی‌آب هم هست وهرچیزی که آن پایین هست.بقیه هواست.نه نفس ازیاد رفته وبه حساب نیامده، ولی باددرلبهٔ شیروانی‌ها، ویایخ بهاره که به شتاب آب می‌شود.فقط هوا.بی‌شک داد وقال برای بوسه‌ای نیست.

محبوبه.» ۷

و«جان لنرو»، منتقد معروف می‌نویسد:«نمی‌توانم بی‌آن [محبوبه] تصورادبیات‌آمریکارابکنم.»

۷۲/۷/۱۹ تهران

1-Helene Cixous, «Sorties»,in Modern Criticism and Theory Edited by David Lodge,(Longman,London,1988),PP. 286-293.

2-Wayne Booth

3-Phallocentric Reading

4-Patrocinio P.Chweickert, »Ourselves:Toward A Feminist Theory of Reading«,in Gender and Reading, Edited by Elizabeth A.Flynn and Patrocinio P. Schweickert,(The Johns Hopkins University Press, Baltimore,Maryland,1986),P.31-62.

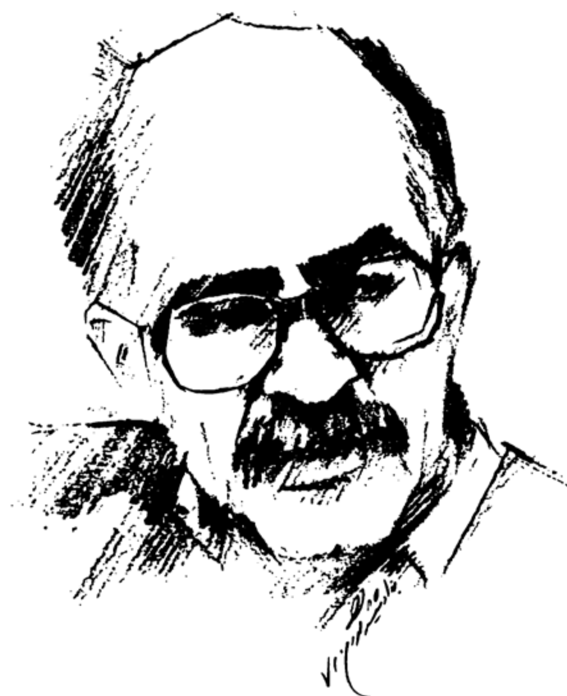
5-Toni,Morrison,Beloved,(New American Library,New York 1987),PP.214-217.

6-Kadiatu Kanneh, «Love,Mourning and Metaphor»,in New Feminist Discourses,Edited by Isobel Armstrong (Routledge,London,1992)PP.136-153.

7-Toni Morrison, Beloved,PP.274-75.

مهدی سحابی

دودلی‌های دردناک، میان شیراز و قاهره



کتابی از نجیب محفوظ می‌خواندم. به فرانسه. و هر چه می‌خواندم می‌دیدم که آن‌طور که باید به دلم نمی‌نشیند. به نظرم می‌آمد که چیزی کم دارد، پیش از آن که در جایی، در درونم، با من رابطه برقرار کند دچار افت می‌شود و کوتاه می‌آید. حس می‌کردم چیزی کم دارد تا به آن نقطهٔ هدفی در ژرفای حسی آدم برسد که هر کتاب خوب، هر اثر هنری واقعی در جا به آن می‌رسند و گاهی حتا مغناطیس‌وار به سوی آن کشیده می‌شوند، و آنجا چه آشکار و فعال و تپنده، چه به ظاهر خفته و منتظر، برای همیشه ماندگار می‌شوند. کتاب محفوظ ـ ترجمه فرانسوی کتاب محفوظ ـ به این نقطه نمی‌رسید. و من در جستجوی دلیلش باذهن خودم کلنجار می‌رفتم. از آنجا که سر و کارم با نویسنده‌ای خوب و-کمابیش - آشنا بود دلیل را در درون خودم جستجو می‌کردم. به دنبال عیب و علتی بودم که نمی‌گذاشت رابطه به درستی برقرار شود.

پیش از هر چیز،یک عیب بدیهی:یک ایرانی که اثر یک نویسندهٔ عرب زبان را ناگزیر به زبان سومی می‌خواند یک جای کارش عیب دارد. تا آنجاکه به خود او مربوط می‌شود قصوری از او سرزده است که جبران ناپذیری‌اش - یا دشواری و حتا محالی جبرانش - آن را هر چه دردناکتر می‌کند. تو و این زبان دوم جاری در همه فضاهای زندگی‌ات، تو و این زبان حیّ و حاضر در لابه لای همهٔ جمله ها و سطرهای زبان مادری‌ات، تو واین زبانِ بافته در تار و پود فرهنگ هزار رنگت، تو و این زبان همسایه‌های بغل گوشَت ...کاش کمی همتی می‌کردیِ، کاش نیم نگاهی هم - هم - به علف در خانه می‌انداختی.

امّا بحث قصور فردی را، هر چقدر هم که آدم مسئول و وظیفه‌دانی باشی، خیلی نمی‌توانی بسط بدهی، حتا اگر پای کسانی - چه حقیقی و چه حقوقی - را هم به عنوان شریک جرم خودت به میان بکشی. یاد استاد اسماعیل بوذری، دبیر عربی‌مان به خیر، که همین پارسال درگذشت. مرشد و پیر و استاد بزرگواری بود، امّا درس عربی‌اش زمزمهٔ محبتی نبود و این هیچ ربطی به دل مهربان خودش نداشت. شاید برای خود او هم آن زبان عربی که به ما درس می‌داد، و آن شیوه‌ای که عربی درس می‌داد، تکلیف شاقی بود. همچنان که از انگلیسی آن سالها هم غیر از شاقی تکلیف هایش چیزی به خاطرمان نمانده است. هر چند که برخی از واژه‌های کتابهای انگلیسی را در ترانه هایی که صبح تا شب می‌شنیدی باز می‌شناختی امّا لغت های عربی را نه. چرا؟ برای این که وقتی در خاطره هایت مرور می‌کنی همراه با آن واژه‌ها، صدها نغمه و صدها نام به یادت می‌آید که با آنکا (پل) شروع می‌شود و بسیار طول می‌کشد تا به ویلیامز (اندی) می‌رسد، در حالی که، با آن لغت های عربی، فقط ام کلثوم و فیروز، آن هم چه دور، و با چه زوری ...

نه. قصور فردی، جرم فردی (با یا بدون شریک) مطرح نیست. به نظر من، حتا بحث مسئولیت هم نمی‌تواند مطرح باشد. همیشه رسم بوده و امروزه حتا مُد خیلی داغی است که مسئولیت پیچیده ترین و هزار جنبه‌ترین وضعیت ها را هم به گردن یک ذات، یک نام، یک مفهوم، یک نشانه بیندازند. در حالی که، ناگزیری منِ‌ایرانی به خواندن ترجمهٔ فرانسوی یک اثر عربی، حاصل عمدتاً غیر مستقیم مجموعهٔ بسیار پیچیدهٔ شرایط و وضعیت های در هم تنیده‌ای است که مسئول تراشی برای آن، با آن سادگی و بداهت و سرعتی که اغلب می‌شود، عملا"مرادف گریز از طرح مسئله است، تا چه رسد به چاره جویی برایش.

امّا مسئلهٔ من مطلقا"این نیست. حتا بطور کلی معتقدم که این هیچ مسئله ای نیست. تنها دلم از این می‌سوزد که چرا ناچاری، در رابطه‌ای که می‌توانست دو سویه باشد طرف ناشی را دخالت داده است. همین. وگرنه

بقیهٔ بحث را می‌توان به جنبه های صرفاً" فنی دخالت طرف ثالث محدود کرد که اتفاقاً" همهٔ مسئله همان است، و به آن می‌رسیم. امّا پیش از آن، یک نکتهٔ دیگر. در جستجوی علت نقص رابطه‌ام با ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب محفوظ، به نام **سرود زنده پوشان**، کندوکاوم را کمی هم به زمینهٔ اسلوب کشاندم. واقعیت این است که ما از دنیای روشن و هموار و منظم روایت خطی محفوظ دور افتاده‌ایم. خواستم بگویم پیش افتاده‌ایم امّا شاید بهتر بود می‌گفتم پایین افتاده‌ایم. پایین به تعبیر فرورفتن از سطح به ژرفا، امّا شاید هنوز با اندکی از همان مفهوم متداول‌تر پایین افتادن، شاید به نشانهٔ حسرتی که همواره، مستقل از همهٔ شور و ذوق رسوخ در ژرفا های پایین‌تر و پایین‌تر،دل را برای آن روشنی و همواری و سادگی دنیای سطح، یا سطح دنیا، می‌سوزاند، حسرت سادگی و پاکی سرآغاز، حسرت روشنی و تازگی دنیایی چون دنیای کودکی با همهٔ طراوت ساده در خانه‌اش در برابر ترس ها و ابهام های اعماق، با همهٔ پختگی و بلوغ و لذتهای خردمندانه‌اش.

امّا روایت خطی هم خود به خود به هیچ وجه مانع برقراری رابطهٔ حسی و درونی با یک اثر نیست. علیرغم عادت ما امروزی‌ها به اسلوب های مدرن‌تر و ذهنی‌تر روایت، آنگونه روایت همچنان برای ما بسیارگویا و هنوز از دیدگاه هنری کاملا" معتبر است، همچنان که، با همهٔ پیشروی در راههای گوناگون شعر مدرن، از شکلهای قدیمی‌تر و حتا کلاسیک شعر جدا نشده‌ایم. نه فقط آثار مقدمان را به اعتبار ذات و درونمایه شان به عنوان آثاری تام و کامل (و نه یادگارهایی از دیدگاهی کمابیش باستان شناسانه) تلقی می‌کنیم، بلکه آثاری امروزی را هم به صرف این‌که با اسلوبی کلاسیک، رمانتیک و ... آفریده شده‌اند پس نمی‌زنیم (مستقل از آنچه امروزه، به عنوان پست – مدرن بسیار باب شده است بی آن که تعریف ها و مصداق هایش چندان مشخص و مدرن شده باشد).

نه، مشکل من با**سرود زنده پوشان** به سبک محفوظ مربوط نبود. **محفوظ**، به رغم سبک کلاسیک وارش (یا شاید به یاری این سبک) داستان سرای ماهری است. دنیایی هم که ترسیم می‌کند دنیای جذابی است. نه، **مشکل من بسیار ساده‌تر از اینها بود**: مشکل ترجمهٔ بد، و این را اولین بار زمانی **فهمیدم** که با یک نمونهٔ فاحش خطا در آنجایی که شاید بزرگترین وخطیرترین «بزنگاه» کار ترجمهٔ متون داستانی باشد، یعنی ترجمهٔ گفتگوها، برخوردم.

معتقدم که بهترین محک یک ترجمهٔ خوب یا بد، یا دست کم آسان‌ترین و گویاترین آزمایش کیفیت یک ترجمه، چگونگی برگرداندن گفتگوهاست. در اینجاست که همهٔ عناصر اصلی ترجمه، از آشنایی مترجم به دو زبان مقصد و مبدأ گرفته تا دریافت و انتقال لحن و سبک نویسنده تا میزان وفاداری و ... همه و همه به آسانترین وجه مشخص می‌شوند و قابل اندازه‌گیری‌اند.

در صحنه‌ای از **سرود زنده پوشان** زن و شوهری در چاره‌یابی برای مسئله‌ای ناگهانی که برایشان پیش آمده بگو مگو می‌کنند، و شوهر، به تنگ آمده از این که زن با او همراهی نشان نمی‌دهد، از سر ناخرسندی و خستگی می‌گوید: «لا اله الا الله»، دقیقا"به همان مفهومی که ما هم در فارسی می‌گوییم. امّااین عبارت، در ترجمهٔ فرانسه، به مفهوم تحت اللفظی ظاهری و کتابی‌اش ترجمه شده است، یعنی «هماناکه خدایی نیست جز پروردگار یکتا» (!). یعنی که مترجم مفهوم دقیق و مشخص این عبارت را در جایگاه محاوره‌ای‌اش به هیچ وجه درک نکرده است و تصویری که به خوانندهٔ فرانسوی زبان منتقل می‌کند تصویر آدمهایی است که عقل و منطق رفتاری و گفتاری شگرفی دارند چون در جایی که باید چیزی پرخاش‌آمیز بگویند از وحدانیت خدایشان دم می‌زنند! (آیا لغزش های به همین کوچکی و سادگی برای ارائهٔ تصویری متعصب، واپسگرا، «بنیادگرا» از عربها و بطور کلی «شرقی‌ها» کافی نیست؟).

ترجمهٔ فرانسوی کتاب محفوظ بس بیشتر از این آب بر می‌داشت. غزلی از حافظ هم در آن به همان سرنوشت عبارت «لا اله الا الله»، و شاید از آن هم بدتر، دچار شده بود. درکتاب بیت های غزل حافظ با مطلع «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند» به صورت نوعی ترجیع بند، یا محور وحدت‌بخش موسیقایی، پیاپی تکرار می‌شود. امّا تنها در اواخر کتاب، در جایی که مترجم در پای صفحه از نسبت بیت ها به حافظ سخن می‌گوید، مطمئن می‌شوی که براستی همان غزل معروف مطرح است، چون تا پیش از آن، تنها با حدس و گمان، و از طریق تداعی‌هایی میان آنچه خودت از آن غزل در ذهن داری، و تصویر مسخ شده‌ای که مترجم فرانسوی به دست می‌دهد، ربطی با بیت حافظ برقرار می‌کنی. ربطی شبیه آنچه میان بقایای غم‌انگیز یک تصویر، پاره پوره های یک عکس کهنه و نیمه محو، با یک چهرهٔ زنده و زیبا هست.

با خواندن آن برگردان‌ها(چنان که دیدن اسکلت نحیفی به جای یک تن زندهٔ تپنده)، یک بار دیگر اعتقادم بر پرهیز از ترجمهٔ شعر، یا دست‌کم انواعی از شعر، راسختر شد.

فکر می‌کنم خیلی از شاعران، و شعرها،ترجمه ناپذیرند. نه این که در عمل نشود اجزای بیت‌های آنها و آنان را از زبانی به زبان دیگر نوشت (چنان که مترجم فرانسوی محفوظ هم کرده است!)، بلکه بحث بر سر آن چیزی است که از این تغییر و تبدیل بجا می‌ماند. بحث بر سر این است که در ترجمه، یک شعر چقدر افت می‌کند و آیا آنچه حاصل می‌آید آن قدر هست که به ترجمه بیارزد؟ آیا فقط اسم حافظ را شنیدن (یا نشنیدن) بهتر از خواندن بیتهایی نیست که مطلقا" از آن او نیستند؟ یعنی آیا گمنامی یک چهرهٔ برجسته بهتر از آشنایی کاذب و ناقص با او نیست؟

به اینجا که می‌رسم، ایرادی از دوست صاحب نظری درگوشم طنین می‌اندازد که یک بار در بحث دربارهٔ ترجمهٔ شعر از او شنیده‌ام و همواره در ذهنم با این بحث همراه است و می‌ماند. او می‌گفت: مگر نه این که شعر عالی‌ترین وسیلهٔ بیان درونی‌ترین و ژرف‌ترین احساسها و عواطف است؟ پس چرا باید با دستاویز دشواری یا محالی ترجمهٔ شعر در را به روی انتقال ظریف‌ترین و سترگ‌ترین تجربه های آدمها از زبانی به زبان دیگر بست؟

ایراد درستی است. نه؟ ترجیع بیتهای حافظ درکتاب محفوظ مسئله مرا با همهٔ حدتّش، و ایراد آن دوست را با همهٔ درستی‌اش، یک بار دیگر پیش می‌کشد. آوایی، برخاسته از رکن‌آباد شیراز، درکوچه های قاهره یا اسکندریه طنین می‌اندازد، امّا بیشمار ایستگاههای ذهنی و فنی که این آوا را «رله» می‌کنند، تا چه حد در آن تغییر می‌دهند؟ آنچه در پایان این راه دراز باقی می‌ماند دقیقاً چیست؟ اگر، به گفتهٔ بائوزانی، حافظ شناس نامدار ایتالیایی،از یک غزل فخیم حافظ فقط یک ترانهٔ عاشقانه (هر چقدر هم زیبا) باقی بماند مسئول کیست؟

نه. مسئله هنوز برای من باقی است.

احمد تدین

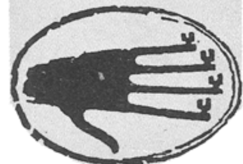
فاتح شدم و نام فرزندانم را به ثبت رسانیدم

سال تحصیلی ۱۳۷۲ - ۱۳۷۳ آغاز شد. به گفتهٔ وزارت آموزش وپرورش متجاوز از ۱۷٫۵ میلیون دانش‌آموز پسر و دختر در مقطع‌های دبستان، راهنمایی ومتوسطه شروع به تحصیل کردند. اعداد وارقام گاه به تنهایی خیلی گویاهستند. جمعیت دانش آموزان ایران ازمجموع جمعیت پنج شش کشور حوزهٔ خلیج فارس بیشتراست واین می‌تواند گویای مسایلی باشد. امااعداد وارقام همه چیزرانمی گویند. این جمعیت ۱۷/۵ میلیون نفری ازچه کیفیت تحصیلی برخورداراست؟ امکانات مدرسه ومعلم تاچه پایه است؟ نحوهٔ ورودشان به حوزهٔ تحصیلی چگونه است؟ و دربارهٔ این پرسش آخری است که از آن صحبت می‌کنیم‌و می‌خواهیم‌بگوییم‌اکثریت دانش‌آموزان و اولیای آنها در شهرهای بزرگ با معضل مهمی روبه‌رو هستند و هر سال ازاردیبهشت تا مهر تب ثبت نام بر خانواده‌ها و دانش‌آموزان مستولی می‌گردد.

در حال حاضر می‌توان مدارس رابه سه دسته تقسیم کرد: مدارس غیر نمونهٔ مردمی، مدارس دولتی نمونهٔ مردمی، ومدارس خصوصی بااسم بی مسمای «غیرانتفاعی» و در مجموع، هر سه نوع مدرسه بادور زدن اصل ۳۰ قانون اساسی، که تحصیل رابرای تمامی افرادملت رایگان اعلام کرده است، از دانش‌آموزان پول می‌گیرند. من خود تا پارسال در یکی از دبیرستانهای دولتی غیرنمونهٔ مردمی منطقهٔ ۷ تهران تدریس می‌کردم. رئیس مدرسه ممکن بود به هنگام ثبت نام پولی مطالبه نکند اما در سه مرحلهٔ توزیع کارنامه ازاولیای دانش‌آموزان پول می‌گرفت گاه نیز انجمن خانه ومدرسه دراین رهگذر او را یاری می‌داد (بدنیست بگویم همین شخص به پاس خدماتش فعلاً معاون یکی ازنواحی «پردرآمد» آموزش و پرورش تهران است).دخترم در یکی از دبستانهای منطقه ۳ درس می‌خواند. ازکلاس اول که مدرسه غیرنمونهٔ مردمی بود تا حالا که کلاس پنجم است وبا عوض کردن تابلو، آنرانمونهٔ مردمی کرده‌اند هر سال ثبت نام موکول به ارائه دویایک فیش بانکی بوده (حالابه هر نامی که بوده مهم نیست مهم آنست که ثبت نام منوط به پرداخت پول بوده و هست). حتی رئیس پرقدرت دبستان ملاحظهٔ فرهنگی بودنم را هم نکرده و به روال دیگران مطالبهٔ پول کرده است. این دونوع. می‌ماند نوع سوم که همان غیرانتفاعی است. تفاوت این سه نوع مدرسه در میزان پولی است که می‌گیرند. دولتی‌های غیرنمونهٔ مردمی کمتر و «غیرانتفاعی‌ها» بیشتر یعنی گاه تا آنجا که تیغشان ببرد پول می‌گیرند.اما کاش این تمامی مسأله بود. این یکی از چند «خوان» رستم و اسفندیاراست. مشکل‌های اساسی در مرحلهٔ ثبت نام بروز می‌کنند و پرداخت شهریه نقطهٔ پایانی براین ماجراست.

معضلی به نام ثبت نام

درمدرسه‌های دولتی بخصوص اگرقدری هم شهرت به هم زده باشند گرفتاری ثبت نام زیاد است. هرمدرسه برای خودش یک «محدودهٔ» جغرافیایی تعیین می‌کند و دانش‌آموزان واقع در «مناطق مرزی» یا «برون مرزی» راثبت‌نام



نمی‌کند یا تحت شرایطی شاق و از جمله ارائهٔ «خودیاری» بیشترنام آنها را در لیست رزرو قرار می‌دهد. باز هم ازخودم مثال بزنم که رئیس دبستان دخترانه ازثبت نام دخترم خودداری می‌کرد به این جرم که در «منطقهٔ‌مرزی» هستم در حالی که نزدیکترین مدرسه به خانه‌ام بود و سرانجام باسه ماه دوندگی - اینکه فرهنگی بودم نیزدر دل سنگ ریاست اثری نکرد - و بالا و پایین رفتن و قدری «خودیاری» موفق به ثبت نام شدم.

مدرسه‌های نمونهٔ مردمی کنکور می‌گذارند، یااداره‌ٔ ناحیه برای متقاضیان این نوع مدارس کنکوری برگزار می‌کند. همهٔ دانش‌آموزان در یک روزامتحان می‌دهند بنابراین هر دانش‌آموز می‌تواند متقاضی تنهایک مدرسه باشد، بعد هم اسامی قبول شدگان و ذخیره‌ها را اعلام می‌کنند و وای به حال ذخیره‌ها اگر بخواهند در مورد شهریه وخودیاری لب به شکوه بگشایند و چک و چانه بزنند. البته شرط معدل هم دارند.

مدرسه‌های غیرانتفاعی

هفت‌خوان واقعی اینجاست، ابتدا شرط معدل است. از داوطلب ورود به مدرسه معدل ۱۹ - ۱۸ - ونه کمتر- می‌خواهند.ا ین تمهید محاسنی دارد. هم «اشل» مدرسه رابالا می‌برد و مهابت آنرا دردلها زیاد می‌کند، هم دانش‌آموزانی بااین معدل،کمتر به فکر شیطنت می‌افتند و بی‌دردسرترند و هم دردسر معلمان کمتر است. آخر سر هم صددرصد قبولی می‌دهند و تعدادی از آنها به کنکور راه می‌یابند و تبلیغی می‌شوند برای مدرسه.

خوان بعدی مصاحبهٔ شفاهی باپدر و مادر دانش‌آموز است روزی راتعیین می‌کنند. پدر و مادرباید به مدرسه بروند و با سر و وضع مناسب واگر رئیس ومعاون آن‌ها را «پسندیدند» دانش‌آموزان رابه مسابقه کتبی و سپس شفاهی دعوت می‌کنند.ازکسانی که درآزمون کتبی و شفاهی قبول شوند دعوت می‌شود برای مصاحبه به مدرسه بروند. اگر دانش‌آموز خوان مصاحبه را هم با موفقیت پشت سر بگذارد دیگر با اوکاری نیست حالا پدر و مادر باید وارد معرکه شوند و شهریه کلانی که گاه «همت عالی» است، و گاه بین ۱۰۰ تا ۳۰۰ هزار تومان نوسان می‌کند، مقدمات ثبت نام رافراهم کنند. پر واضح است کسی که آنهمه بلایاراپشت سرنهاده وقبول شده، دیگر جرات چانه زدن درمورد «مادیات» واین قبیل مسائل را ندارد چون هر چه باشد محیط معنوی است و جای اینگونه صحبت‌ها نیست. پول که ردوبدل شد نوبت خط ونشان کشیدن رئیس و معاون است. چند صفحه تعهد پلی‌کپی شده را می‌گذارند جلو پدر و مادر و فرزند که امضاکنند. در یکی ازمدارس راهنمایی خیابان دیباچی به دانش آموز گفته شده است که بعد از «سه چرا» اخراج خواهد شد. چرا این‌طور راه می‌رفتی؟ چرا خندیدی؟ چرا؟ بله، بعد از سه چرا آنهمه رشته پنبه می‌شود کیف و کتاب را زیر بغل دانش‌آموز می‌دهند و حالا با یک کارنامهٔ سیاه وانگ «اخراجی» می‌ماند روی دست پدر و مادر. این ضوابط من درآوردی آنهم درامر خطیری مثل آموزش و پرورش نسل آینده کشور و یک سوم جمعیت مملکت توسط این از پاپ کاتولیک‌ترها نسل جوان ایران راعاصی می‌کند.باز جای شکرش باقی است که جامعهٔ مایک جامعهٔ روحانی ومعنوی است ومردم ماگول ظواهر مادی را نمی‌خورند وگرنه یک عوامفریب درمقاطعی مثل ثبت نام و غیره چقدر می‌توانست ازاحساسات نوجوانان و پدر و مادرانشان ،که اکثریتی بزرگ را تشکیل می‌دهند، سوءاستفاده کند. آیا وزارتخانه و مقامهای دست‌اندرکار اینها را می‌دانند (که بایدبدانند)؟ به فکر چاره افتاده‌اند که لااقل سال آینده دچاراین گرفتاری‌هانباشیم؟

چه باید کرد؟

آیامی‌توان گفت به صرف زیرپانهادن (یادورزدن قانون اساسی) باید در هر سه نوع مدرسه رابست و به امید بازگشایی مدرسه‌های ایده‌آل نشست و سال شماری کرد؟ یااینکه بگوییم ایده‌آل‌ها جای خود را دارند اماواقعیت‌ها هم به نوبهٔ خود سرسختند؟ دولت با آنکه برای آموزش وپرورش بودجهٔ کلانی صرف می‌کند اما اولویتهای دیگری مثل امور دفاعی ومبارزه باتهاجم فرهنگی و غیره نیز هستند که شاید در شرایطکنونی امکان تخصیص بودجهٔ بیشتر واحداث مدرسه‌های رایگان‌تر راندهند. باید با واقعیتها ساخت وکنارآمد. در نبود امکانات بیشتر هم می‌توان بابودجهٔ فعلی به وضع آموزش وپرورش سر و سامان داد و در مدارس ضوابط را جایگزین روابط کرد. هنوزانتصاب رئیس و مدیر عمدتاً به حکم رابطه است وگاه ازکنترل رئیس ناحیه نیز خارج. من خود رئیس دبستانی رامی‌شناسم که اگراز روی کتاب فارسی پنجم ابتدایی برایش دیکته بگویند قطعاً تجدید می‌شود وحاضرم این را اثبات کنم. از رئیس دبیرستان کذایی هم که قبلاً صحبت کردم. اینها متأسفانه استثناء براصل نیستند بلکه اموری شایع و رایج‌اند. بخش بزرگی ازساختمان مدرسه‌های دولتی رابه اتاق ریاست، معاونت، ... سالن اجتماعات و غیره تخصیص می‌دهند درحالی که باید از همهٔ امکانات موجود برای کلاس استفاده کرد. چرا نحوهٔ امتحانات راعوض نمی‌کنیم وهرمعلمی خودش درکلاس درس از بچه‌هایش امتحان نگیرد؟ به معلم‌هااطمینان نداریم؟ لابد نداریم و گرنه آنهمه مسابقه و کنکور معنی نداشت و می‌گذاشتیم خود معلمان ازدانش‌آموزان امتحان بگیرند. اگر معلمی ناصالح است کنارش بگذارید که دراین حوزه «عدم صرف به از وجود ناقص است».برای ثبت نام می‌توان ناظرانی ازمیان اولیای مردم وبازرسان صالح اداری استفاده کرد. میزان مقطوع شهریه‌ها را تعیین و در رادیو، تلویزیون ومطبوعات اعلام کرد. صندوق شکایات گذاشت وبه شکایتها واقعاً و سریعاً رسیدگی کرد. اینها همه وبسیاری ازاقدامات دیگر که مقامهای وزارتخانه می‌دانند می‌توانند گوشه‌هایی ازمعضل تحصیلی ما را حل کنند وپا به پای کمیت، کیفیت را نیز بالا ببرند. به امیدروزی که چیزی به نام معضل تحصیلی یا دست کم معضل ثبت نام نداشته باشیم.

بزرگ پورجعفر

فراخوانی فرزانه وار

نویسندهٔ عزیزما محمد محمدعلی فراخوانی کرده‌اند بسیار لطیف وبجا- در مجلهٔ تکاپو - ایشان ازهمهٔ نویسندگان خواسته‌اند که به منظور برخورد به امور صنف نویسندگان، به یک دیدار همگانی یاری دهند- لابد در روز و ساعت معینی که اعلام خواهد شد - وخواهش ایشان بی شک همچون خواهش بسیاری ازنویسندگان این است که دراین دیدار- که طبعاً می‌باید زیارت خوشایندی هم باشد - برای فعالیت مجدد صنف تبادل نظر شود و مقدمات سازنده‌ای فراهم گردد.

از دید من برای ادامهٔ کار «کانون نویسندگان ایران» که از مردادماه ۱۳۶۰ بی‌هیچ دلیل قانونی بی معوق ماند، منطقاً هیچ مانعی وجود ندارد و کانون حتاز سالهاپیش می‌توانست به کارش ادامه دهد.

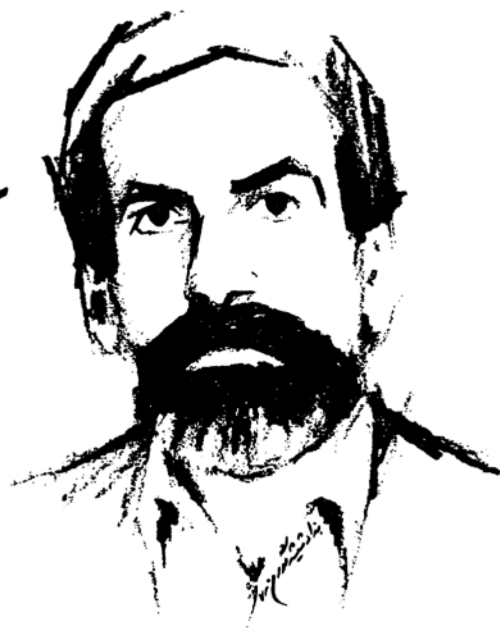
بدیهی است که دراین فاصله تحول بنیادینی صورت گرفته که مهمتراز همه روی آمدن نسلی است که در مقطع زمانی کانون بعد ازانقلاب، هنوز نوجوان بوده است. گشودن این میدان فرهنگی به روی نسل جوان و رونق‌گیری بیشتر صنف به یاری ایشان و نیز آگاه کردنشان ازآنچه گذشت، بی گمان در خور اهمیت است. من به تشکل صنفی مجدد شاعران و نویسندگان که خود شامل نیروهای تازه‌نفس واعضای گذشته است پیشاپیش درود می‌گویم وبرآنم که همان نام قدیمی «کانون نویسندگان ایران» که یادآور کوشش شماری از زبده‌ترین نویسندگان و شاعران است و کارنامهٔ فرهنگی معینی دارد، بار دیگر عنوان شود. گو که در مقطعی از تکاپوی کانون عده‌ای کوشیدند که این نهاد صرفاً صنفی و فرهنگی را بدل به میانهٔ کشمکش سیاسی واغراض حزبی کنند، اما درس زمانه اینک این است که چارهٔ کار، اندیشه وحرمت گزاری به باور طرف مقابل و توسل به جدل مسئول و خویشتنداراست، نه بانگ و هیاهو و جدال، بویژه که گذشت روزگار به طرزی سخت شگفت به ما آموخته است که احترام به طرف مقابل و عقیدهٔ او، اعم از آنکه سرانجام موافق یامخالف ماباشد نشانهٔ امید وفرهنگ سازندهٔ فرد است وامروز از پی تحولات دهه پایانی قرن میلادی، دهه‌ای که گوئی خودقرنی تمام وکمال بر جهانیان بوده، می‌رود که خصومت و جنگ اعتقادی وتعصب، جایش راتمام و کمال به دانش و مدارا و عقل سلیم بسپارد، **قرنی عجیب و غریب و توفانی و در عین حال امیدانگیز و روی به روشنی ونیز بشری شدن هرچه بیشتر این منطق مولوی که چاره کار جهان، نه دشنام و دد منشی و دریدن یکدیگر که دانش و خویشتنداری و مهر** است، گذاری که؛

دلایل قوی باید و معنوی
نه رگهای گردن به حجت قوی

مولوی (جلال الدین)

غلامحسین سالمی

کانون، جوشنی بر پیکر فرهنگ



سردبیر محترم مجله تکاپو
لطفا" این یادداشت را در هم آوایی ولبیک به فراخوان نویسندهٔ گرامی آقای محمدعلی چاپ کنید.

قلم از چنان حرمت و شرافت و ارزشی بر خوردار است که خداوند سبحان در قرآن شریف بارها به آن سوگند یاد کرده و در احادیث نیز احترام مداد وقلم نویسندگان از حرمت خون شهدا برتر و افضل‌تر است ۰ و این همه، صد البته که شامل قلمهای نجیب و اصیل می‌شود ونه قلم خود فروختگان قلم به مزد ۰

کانون نویسندگان ایران از نخستین روز پا گرفتن در سال ۱۳۴۷ (که در مقابله با برگزاری دستوری و فرمایشی کنگرهٔ شاعران و نویسندگان به فرمان فرح پهلوی تشکیل شد) تا سال ۱۳۶۰ که توسط گروههای فشار غیر مسئول، وبدون هیچ مجوز قانونی کارش متوقف شد، دو دورهٔ فعالیت درخشان و چشمگیر داشت. این کانون صنفی همواره در راه دفاع از آزادی اندیشه و بیان گام برداشت وپیوسته در راه پویایی و سرافرازی فرهنگ وهنر ایرانی کوشید. در دوران سیاه ستم شاهی که سانسور وخفقان وشکستن قلمها، حرف اول را می زد، این کانون نویسندگان بود که با اتکا به منشور مردمی و اساسنامهٔ خود در برابر حکومت قد علم کرد ۰ هم از این روی بود که گروه بسیاری از آزاد اندیشان ونویسندگان وشاعران این مملکت ممنوع القلم شدند وبه جرم داشتن اندیشه آزاد وهمکاری نکردن با اختناق، در زندانهای رژیم، داغ و درفش بر تنشان نهادند ولی قد مردانگی خم نکردند واندیشه و قلم خود را نفروختند ۰ هنوز خاطرهٔ برگزاری شبهای شعر خوشه، شبهای شعر انستیتو گوته و «ده شب» فراموش نشدنی در یادهاست ودل هر عاشق ادب و فرهنگ این سرزمین را به لرزه در می آورد ۰ به گواهی بسیاری از صاحبنظران، همین ده شب شعر و سخنرانی بود که کلید انقلاب را از نظر فرهنگی زد ولرزه بر اندام رژیم انداخت ۰ در آن شبها بود که بیش از سی هزار تن، هر شب زیر بارش باران گرد می آمدند وبه شعرها وسخنرانی ها گوش فرا می‌دادند واشک شوقشان با باران می‌آمیخت ۰ در سالهای پیش از انقلاب کانون نویسندگان ایران همواره با انتشار بیانیه‌ها ومصاحبه با مطبوعات خارجی وافشاگری پلیدیهای رژیم، در برابر فساد حکومتی و اختناق حاکم بر جامعه قد علم می‌کرد ۰ در روزهای شکل گیری انقلاب و در سالهای آغازین آن نیز با برگزاری جلسه های سخنرانی و شعر خوانی، سعی در روشنگری و تنویر افکار مردم برداشت و در این کار هم موفق بود ۰

آنچه کانون نویسندگان ایران را از کانونهای مشابه متمایز می‌کرد، گرد هم آمدن انسانهای فرهیخته‌ای بود که به رغم داشتن آراء و عقاید متفاوت سیاسی، مذهبی و اجتماعی، در مبارزه علیه سانسور و احترام به آزادی اندیشه و بیان و حمایت از حقوق صنفی پدید اورندگان اثار فرهنگی و هنری دست در دست یکدیگر نهاده بودند ۰ و البته بماند که بالاخره دیگر اندیشانی که همواره آبشخورشان جوی‌های گل آلوده پر از لای و لجن بود، این کانون صنفی را میدان تاخت و تاز اندیشه های سیاسی رسوای خود کردند وآنچه نباید بشود، شد.

امروز که دگرگونیهای عظیم و شگرف فرهنگی و اجتماعی جهان را شاهد بوده و هستیم و تهاجم فرهنگی همچون هیولای مهیب و هول برفراز سر کشورهای جهان سوم و به ویژه کشور عزیز ما پرواز می‌کند و مترصد آن است که میراث بزرگ فرهنگ و ادب ما را از هم بدرد و متلاشی کند، وجود کانون صنفی فعالی متشکل از انسانهای فرهیخته که شمشیر قلم از نیام برآرند و از شرافت و حیثیت فرهنگ دیر پای این سرزمین به دفاع برخیزند بخوبی احساس می‌شود ۰

این کانون صنفی باید مبارزه علیه هر نوع سانسور و به هر شیوه و نیز حمایت از حقوق پدید آورندگان آثار فرهنگی و هنری و از همه مهمتر، دفاع از میراث عظیم ادبی و فرهنگی این سرزمین را در برابر یورش فرهنگهای مبتذل و آلوده سر لوحهٔ کار خود قرار دهد ۰ باید تمام اهل قلم با احترام متقابل به مرام و مسلک و عقیدهٔ یکدیگر، گرد هم آیند و بار دیگر دست در دست یکدیگر نهند وبا تهیهٔ اساسنامه‌ای پیشرو به دفاع از اندیشه و بیان و قلم آزاد برخیزند ۰ شاعران، نویسندگان و تمامی پدیدآورندگان آثار فرهنگی باید از آرامش اندیشه و تأمین حرفه‌ای برخوردار باشند تا بتوانند به خلق آثار ماندنی بپردازند ۰ ضرورت تشکیل کانون نویسندگان ایران اظهر من الشمس است ۰ در چنین مقاطعی، درکشورهای دیگر، معمولا" دولتها کمک می‌کنند تا چنین نهادی فرهنگی بدون خدشه‌دار شدن استقلالش پا بگیرد و از این راه بر اعتبار خویش بیفزایند ۰

امروز که دولتمردان کشورمان خود اهل قلم هستند و رئیس جمهور نیز از اصحاب آل قلم است، شایسته است تسهیلاتی فراهم آید تا هر چه زودتر این نهاد معتبر فرهنگی بار دیگر فعالیت خود را آغاز کند و جوشنی باشد بر پیکر فرهنگ ایران در برابر تهاجم ناجوانمردانه فرهنگهای مبتذل!

اینجانب با لبیک به فراخوان،تمام توانم را در این راه به کار می‌گیرم و از تمامی شاعران و نویسندگان و پدیدآورندگان آثار فرهنگی و ادبی می‌خواهم که بدون در نظر گرفتن مرام و مسلک و عقیده و به احترام قلم بر پاخیزند و مشعل کانون نویسندگان ایران را روشن نگاهدارند ۰

روژه باستید

هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی

تاریخچه و ضرورت تشکیل نهادهای هنری

به نظر می‌رسد ضامن فعالیت مجدد کانون نویسندگان ایران یانهاد دیگری برای تشکل صنفی شاعران، نویسندگان، پژوهشگران، مترجمین، و... شناخت و درک هرچه صحیح‌ترچنین نهادی است.ازاین رو،برآن شدیم که به‌دنبال نشستهایی پیاپی وجلسه‌های گفت وشنود دبیران واعضای کانون نویسندگان ایران (که در شماره‌آتی چاپ می‌شود) شمه‌ای هم‌از چگونگی وتاریخچهٔ آن در جهان به‌دست آوریم که به‌همت دوست فرزانه غفارحسینی ترجمه‌شد.
امیدکه طرح وبحث پیرامون کانون نویسندگان ایران یانهادی مشابه آن، همهٔ مارا تشویق به‌ادای تعهد ومسئولیتمان کند وبه‌طرح مسایل جدید وبحث پیرامون آن بپردازیم تابه‌کانونی دست یابیم دمکراتیک،پویا و فعال.

هنرنه‌تنها به نهادهای اجتماعی وابسته‌است، بلکه خود نهادهای اجتماعی خاص خود را پدید می‌آورد.اما پیش از آن که تحقیق خود را در این باره آغازکنیم. شاید بهتر آن باشد که به طور خلاصه توضیح دهیم که نهاد اجتماعی چیست و آن را به دقت تعریف کنیم.

حقیقت این است که بیشتر جامعه شناسی حقوقی به این مسئله پرداخته است. به همین دلیل م.هوریو *(M.HAURIOU)* تعریف زیر را ارائه کرده است:

«یک نهاد ایدهٔ کار یا مؤسسه‌ای است که تحقق پیدا کرده وازلحاظ حقوقی درمحیط‌اجتماعی مداومت پیدا می‌کند.برای تحقق بخشیدن به این ایده قدرتی سازمان نمی‌یابد که ارگانهایی برای آن ایجاد نمی‌کند. از سوی دیگر میان اعضای گروهی که به تحقق این ایده علاقه دارند،تظاهراتی مبنی براشتراک مساعی پدید می آید که ارگانهای قدرت آن را هدایت می کنند و مقرراتی برای جریان انجام کار وضع می نمایند.»

اشکال این تعریف این است که فقط برای نهاد- اشخاص معتبر است. اما در کنار این نهاد- اشخاص، نهاد- چیزها هم وجود دارند که دورکیم بدان توجه می‌کند و در قواعد روش جامعه شناسی بعدازآن که فشار اجتماعی را تشریح می‌کند و دربارهٔ نهاد می‌نویسد: «نمی‌توان بدون تغییر دادن معنای این اصطلاح، کلیه اعتقادات و شیوهای رفتاری مقررشده به وسیله هیئت اجتماع را نهاد نامید.بنابراین می توان جامعه شناسی را به عنوان علم نهادها،تکوین و کارکرد آنها تعریف کرد.»

ما در بخش اول این بحث واژه نهاد را به معنای حقوقی آن،و در بخش دوم به معنای دورکیمی آن در نظر می‌گیریم.



– همراه بارنسانس شاهدظهورنهادهایی باهدف هنری هستیم .
– حامیان هنرباگردآوردن گروه کثیری ازهنرمندان به دورخود،آزاد شدن هنر را در مقابل شغل امکان پذیر می‌کنند.
– مؤسساتی که هدفشان حفظ آزادی هنربود، به ابزارهای محافظت و سرکوب هنری تبدیل شدند.
– هنرمندان می‌باید از راه نوشتن، نقاشی کردن، حجاری، مجسمه سازی و... زندگی خود را بگذرانند.
– کتاب تنها ممر در آمد نویسنده نیست، اشاعه دهندهٔ فرقهای تفکر است.

درمواردی که بحث به نهاد-اشخاص مربوط می‌شودم. هوریو نمی‌تواند راهنمای ما باشد. به نظر وی باید دو مرحله را در زندگی نهادها متمایز کرد. نخست تأمین نهاد یک یا چند نفر که مؤسسان هستند فکری به ذهنشان می رسد و نمی‌خواهند آن را به مرحله عمل در بیاورند. گاه ممکن است مؤسس یک نفر و گاه ممکن است چند نفر باشد.اما در هر صورت نهاد کار رهبران است.اقلیتی صاحب قدرت و گروهی که کمابیش منفعلانه خود را تحت رهبری دیگران قرار می دهند. در این مرحلهٔ نخست که مرحله ایجاد نهاداست، هدف فقط تحقق دادن به یک ایده نیست.بلکه بخش اعظم آن،«مفاهیم» بالقوه است و به تدریج که نهاد شکل می گیرد و به کار می‌افتد،ایده اصلی و تأثیر آن مشخص و تقویت می شود. در همین روند ممکن است فکر اصلی تغییر کند و اصلاحی در آن صورت گیرد.

همچنین باید ایده‌ای که گروه گرد آن جمع شده و مفاهیم ذهنی‌یی که اعضای گروه از آن در ذهن خود می‌سازند، و برداشتهای شخصی‌یی که سبب می‌شود هر یک از افراد در ذهن خود تصوری نسبت به آن داشته باشند، کاملاً تمیز داده شود.م. هوریو مانند دورکیم مصمم است که جامعه شناسی‌یی عینی ایجاد کند،هر چند که عینیت گرایی او،مانند عینیت گرایی دورکیم، مکانیکی نباشد و غایت گرا باشد.

مرحلهٔ دوم مرحلهٔ شخصیت یافتن نهاد است. در این مرحله همکاری عملی و مشارکت فکری بنیانگذاران به حداکثر می رسد.با این همه،این تظاهرات زندگی جمعی مداوم نیست. در فراسوی زندگی این بانیان، در طول زندگی نسلها افراد دیگری پی در پی به این نهاد جلب می شوند.بانیان تخمی کاشته‌اند،درخت رشد می‌کند،و خود بخود شاخ و برگ می گستراند.

می توان به آقای هوریو این ایراد را گرفت که بیش از حد به نهادهای حقوقی اندیشیده است.در بسیاری از موارد، در نقاط دیگر کار در همان مرحله تأسیس نهاد یا در گردهمایی های اولیه متوقف می‌شود.با این همه شمایی که او تصویر می‌کند مفید است، چرا که دست کم مسیر تحول معمولی این گونه تجمع‌ها را نشان می دهد.

اولین نهادها گرد یک ایده زیبایی شناختی متمرکز نشده‌اند:اما ایده در جریان زندگی خود،با طیفهایی از زیبایی شناسی خود را غنی‌تر می کند.

نکته‌ای را که پیش از این خاطرنشان کردیم،دوباره یادآور می‌شویم که نباید ایده اولیه را با هدفی که بانیان برای نهاد در نظر می گیرند خلط کرد. این (یعنی تفاوت ایدهٔ اولیه با هدف نهاد) حالتی است که درمیان اقوام ابتدایی و مردمان دوران باستان وجود داشته است.

دوئل باطبل درمیان اسکیموها یک نهاد واقعی اجتماعی را تشکیل می دهد که تدارک دیدن و هیجان و اضطراب ناشی از نزدیک شدن آن چند ماه ادامه دارد. هدف شیون کردن شرقیها هنر آفرینی نیست، بلکه برگزار کردن مراسم تدفین طبق آیین است.

مدارس نبی (NABI)اسراییل نهادهای حرفه‌ای واقعی‌اند.نهادهای هنری یونانیان نهادهایی اجتماعی بودند:جوانان یک محله نزداستاد سیتار آواز و رقص می‌آموختند.اما گروه کر برای آنان غایتی زیبایی شناختی نداشت.انجمنی مدنی بود که در مراسم تشریفاتی سیاسی یا دینی، موسیقی و رقص گروهی اجرا می کرد.« به اعتقاد یونانیان خوشایندترین نمایشی که انسان می تواند برای خدایان اجرا کند،نمایشی است که پیکرهای زیبا و نوشکفته را، که از هر جهت پرورش‌یافته‌اند و نیرو و زیبایی را به نمایش می گذارند،ارائه کند. به خاطر این اعتقاد است که مقدسترین جشن‌های آنان رژه رفتن بازیگران اپرا در حال اجرای نمایش و باله‌های بسیار جدی بود».اما روشن است که این گونه تظاهرات فرهنگی مستلزم کاری طولانی برای تدارک بوده است، و در نتیجه باید نهادهای مخصوصی برای انجام این کار سازمان داده شوند. نیز مسلم است که این نهادها که خصلتی هنری دارند، از دوئل با طبل گرفته تا کرهای آتنی، همگی نهادهایی هستند که هدف نهایی آنها دینی است.

در دوران بعدی هنر با حرفه وابسته است . ارتباط این دو را می توان در کاست‌های هندی مشاهده کرد. کاست،بر اساس تخصص حرفه‌ای پی ریزی شده،اما به قشربندی دینی و ممنوعیت‌های مبتنی بر آن از قبیل هم سفره‌ای و ازدواج درون - کاستی و مقررات و قواعد پیچیدهٔ دیگری وابسته است.

در غرب اتحادیه‌های صنفی از غایتهای دینی تا حدود زیادی منفک شده‌اند،با وجود این از طریق تداخل سنت انجمن‌های صنفی دوران باستان دراین اتحادیه‌ها، آثار سنت های دینی گذشته هم در آنها باقی مانده است.ما فقط به ذکر مثالی قناعت می‌کنیم که از نظر ما گویاتر از موارد دیگر است و آن این است که بناهای قرون وسطی در اتحادیه‌ها یا گیدها(GUIDES) گرد می‌آمدند.اعضای این اتحادیه‌ها بایست سه مرحله را طی می کردند، که عبارت بود از مرحله کارآموزی، مرحلهٔ همکاری،و مرحله استادی.این گروه بندی از گروه بندی مراکز آموزش حرفه‌ای صنعتگران رم مشتق شده بود که رومی‌ها همزمان با فتح نواحی اروپا به زور اسلحه،نظام کشورداری خود را نیز در آنها مستقر می کردند.اولین باری که در غرب به گروه همکاران (DES COMPGNONS)اشاره می شود،درقرن یازدهم میلادی است. اما در این فاصله پیوستگی مداوم معماری در دوران اولیه قرون وسطی، به خصوص در رم و در بیزانس آثاری مبنی بر تداوم سنت بر جای گذاشته است که معتبرتر از هر نوشته‌ای است. با این همه این گروههای قرون میانه، بیشتر از هر چیز دیگر گروههای شغلی هستند: فکراصلی در این گروه‌ها انجام یک کار معین است، نه جستجوی زیبایی. اما بدیهی است که این فکر وقتی می خواهد به مرحله عمل درآید،ممکن است با القائات زیبایی شناختی خود را بیاراید و جلوه‌ای بغرنج بیابد.

سرانجام همراه با رنسانس است که واقعاً شاهد ظهور نهادهایی هستیم که هدف هنری دارند. اینها همان آتلیه های نقاشان و معماران است. که آتلیهٔ رافائل (RAPHAEL)، مشهورترین آنهااست. این آتلیه ها درحدودی مانند اتحادیه‌ها عمل می کنند. کارآموزانی دارند و پیروانی، اما اینها در حاشیه قرار دارند. مخصوصاً حامیان هنر با گرد آوردن گروه کثیری از هنرمندان به دور خود، آزاد شدن هنر را در مقابل شغل امکان پذیر می کنند.اینان اولین آکادمیهای هنری را تأسیس می کنند.اما این کار در آغاز چندان آسان

صورت نمی گیرد.و با شورشها و مبارزاتی روبرو می‌شود.اما هدف نخستین این آکادمیهاهمان آزاد کردن هنرمندان از قید و بند اتحادیه‌های صنفی است . مصداق این مدعا تاریخچه تأسیس آکادمی نقاشان به وسیله کلبرت(COLBERT) در فرانسه است، که هدفش محافظت از نقاشان در برابر« آزار، ستم، و خشونت» اتحادیهٔسن لوک (ST LUC) بود که قبلاً تصویرسازان، مجسمه‌سازان و نقاشان ساختمان را در خود گردآورده بود.

درمورد ادبیات هم سالنهای ادبی با گرد آمدن دوستانی که برای بحث دربارهٔ ادبیات و روانشناسی احساسات عاشقانه، در خانهٔ یک حامی جمع می‌شدند، پدیدآمدند.همین سالنهاهستندکه گاهی به آکادمی تبدیل می‌شوند،مانندآکادمی ادبیات درشهرتولوز وسرزمین نرماندی.یکی ازاین سالنهانظر ریشیلو(RICHELIEU) راجلب کرد و وی بااعطای منزلتی قانونی وتنظیم قوانینی برای آن،آن را به آکادمی فرانسه تبدیل کرد.

بدینسان مشخص می‌شودکه شمایی که آقای هوریودرموردنهاد - اشخاص به دست می‌دهد درمورد مؤسسات بالا معتبراست .

نخست یک دوره آمیختگی وتداخل هست که طی آن نقش رهبران وپیشتازان مانند نقاشان معروف،حامیان هنر،ومردان سیاست،بسیارمهم‌است.آتلیه‌هاوسالنهاازاین مرحله فراترنمی‌روند.امابا پیدایش آکادمیهاازمرحلهٔ آمیختگی وتداخل نقش‌هابه مرحلهٔشخصیت یافتن می‌رسیم که درآن این نهادموجودیتی حقوقی می‌یابدوبه رسمیت شناخته می‌شود.همچنین می‌توان دیدکه فکراصلی این کارباهدف بنیانگذاران همسازی نمی‌کندوبه تدریج که کارپیش می‌رودصراحت می‌یابد.به عنوان مثال سالن کنزار(CONRART) که فرهیختگان درآن گرد هم می‌آیندوبایکدیگربحث وگفتگومی‌کنند،انجمنی می‌شودکه هدفش تألیف یک فرهنگ لغات و یک کتاب دستورزبان است.بعدهاکارکردآن به توزیع جوایزادبی ، یعنی جایزهٔفضیلت ،بسط پیدامی‌کند.سرانجام مشاهده می‌شود که، همچنان‌که آقای هوریومتذکرمی‌شود،درمرحلهٔشخصیت یافتن ،عنصرمشاوره‌وهمکاران جمعی برقدرت گروه‌اقلیت بنیانگذارغلبه می‌یابد.تحول نقش اشراف درآکادمی فرانسه نشانه‌ای ازاین امراست.اینان‌درآغازنقش حامی وپشتیبان رابه‌عهده دارندوبه‌ادیبان که خدمتگزاران آکادمی هستندمی‌پیوندند،اماچندی نمی‌گذردکه قانون خدشه‌ناپذیربرابری آکادمیک حاکم می‌شود.دوکوی(DUCOS) ،دبیردائمی آکادمی به‌خوبی می‌داندکه چگونه این قانون رااجراکند،وباتکیه برآن

- هنرمندان کانونهای مختلف می‌باید، سرانجام در کانون بزرگتری همچون فدراسیون هنرمندان خلاق یا اتحادیهٔ صنفی هنرمندان و سرانجام سازمانی فراگیر به نام کنفدراسیون عمومی روشنفکران متحد شوند.

- در کنار گرایش ملی شدن گروههای روشنفکری، گرایش دیگری هم وجود دارد.

- انجمن قلم که در سال ۱۹۲۰ به وسیلهٔ یک رمان نویس انگلیسی به نام خانم داوسون اسکات تأسیس می‌شود و نویسندگان سراسر جهان را دربرمی‌گیرد، قابل اهمیت است.

- هنر فقط یک حرفه نیست، خلاقیت و تأیید ارزشهاست.

درمقابل مقاصدشاهزاده‌ای مانندلوئی دوبوربون . کنده(LUIS DEBOURBON-CONDE) یامارشالی مانند بل‌ایل(BELLEISLE)،ایستادگی کند.

برابری آکادمیک همکاری فرزانگان وزندگی جمعی نهاد راامکان پذیرمی‌کند.

آکادمی‌هاکه به منظوردفاع ازمنافع هنرمندان تأمین شده بودندبه‌مؤسسات فرهنگی تبدیل می‌شوند.این مؤسسات که هدفشان حفظ آزادی هنردرمقابل مقررات اتحادیه های صنفی بود،به‌ابزارهای محافظت وسرکوب هنری تبدیل شدند.برای مشخص کردن هنرمتحجرشده وسنت مرده واژه‌ای ابداع کردند،واین واژه دقیقاً واژهٔآکادمیزم(ACADEMISME) بود.علاوه‌برگروههایی که نام بردیم،گروه‌بندیهای دیگری نیزپدیدمی‌آید.برخی ازآنهامی‌خواهندبه‌خصوص برضدقیدوبندهای آکادمیزم واکنش نشان دهندوارزشهای تازه‌ای رابه پوبلیک ارائه کنند.ازآن جمله‌اند،سالن ردشدگان دوران امپراتوری‌دوم (DES REFUSEE) ،سالن مستقل‌ها، سالن‌های بدون ژوری ،نمایشگاههای هنرهای پلاستیک جوانان، درحوزهٔادبیات ،آکادمی گنکور(GONCOURT)،نشریات آینده‌نگران (فوتوریست‌ها)،انجمن‌های ادبی نوآور،انتخاب شهریاران (PRINCES)مانندشهریارشاعران،شهریارقصه‌سرایان وامثال آن .همگی اینها،گروههای فرهنگی هستند.اماهنرمندان می‌بایداز راه نوشتن یانقاشی کردن ،یاحجاری یامجسمه‌سازی زندگی خود رابگذرانند.بنابراین ناگزیربودندبرای به دست‌آوردن خواسته‌های مادیشان نهادهای جدیدی راسازمان دهند.این نهادها راطبق الگوی سندیکاهای کارگری یاکارفرمایی ایجادکردند.این مؤسسات همان کانون شاعران ونویسندگان وکانون نمایشنامه‌نویسان است.

چنانکه ملاحظه می‌شوداصل تخصص به‌تدریج برمسائل دیگرغلبه می‌کند.علتش این است که هرگروه ازهنرمندان منافعی متفاوت بادیگران دارند.گروهی ناگزیراست ازمنافع خوددرمقابل مدیران روزنامه‌هایانشریات هنری وفرهنگی دفاع کند،وگروه دیگری بامدیران تئاترهاکشمکش دارد،والی آخر.امافراترازاین منافع خاص گروهی ،همگی آنهاخواسته‌هایی کلی ومشترک دارندوبه همین خاطراست که همزمان باتشکیل کانونهای صنفی درانجمن‌هایی بزرگترنیزگردمی‌آیند.ازآن جمله‌اند فدراسیون هنرمندان خلاق یااتحادیه‌صنفی هنرمندان ،وسرانجام سازمانی فراگیربه‌نام کنفدراسیون عمومی روشنفکران .

دولت به‌خوبی اهمیت این جنبش سندیکایی هنرمندان ونویسندگان رامی‌فهمدومتوجه می‌شودکه کنترل کردن آن منافع بسیاری داردومی تواندازآن برای مقاصدملی‌یاتبلیغاتی استفاده کند وآن رابه منظوراشاعهٔاسطوره‌ای متحدکننده دردرون کشوروتبلیغات فرهنگی درخارج ازکشوربه کاربگیرد.به این ترتیب درایتالیاشورای ملی اتحادیه‌های اصناف به هفت بخش تقسیم می‌شودکه یکی ازاین بخشهابخش مشاغل آزاد وهنرهااست ،وبدینسان ارتباطی میان هنرهاوتودهٔ‌مردم برقرارمی‌شود،وزمانی که می‌خواهند جشنهایی برای سرگرمی کارگران برپاکنندازاین ارتباط استفاده می شود.بیست ودواتحادیهٔصنفی ایتالیا،شامل اتحادیهٔشیشه‌گران وسرامیک‌سازان ،اتحادیهٔ کارکنان ساختمان ، اتحادیهٔهنرهای زیبا،واتحادیهٔهنرهای

- انجمن ها، به رغم میلشان، در دو حوزه درگیر می‌شوند: دفاع ازحقوق مؤلف یا مالکیت هنری و حراست از آگاهی و فرهنگ.

- گروه‌هایی که می‌خواهند بر ضد قید و بندها واکنش نشان دهند وارزشهای تازه را ارائه کنند، دست به اقداماتی می‌زنند همچون: تأسیس ردشدگان، آکادمی کنکور، نشریات فوتوریستی، انجمن های ادبی نو وانتخاب شهریار شعر و قصه.

نمایشی رادربرمی‌گیرد،که‌هریک ازاینهاکه نام برده‌شدبه‌نحوی به زیبایی شناسی مربوط‌ند.اتاق اصناف پرتقال هم شامل بخشهای متعددی است که برخی ازآنهاخصلت اقتصادی ندارند،وهدفشان عمدتاً دفاع ازخواسته‌های فکری ومعنوی ،علمی یاهنری است.

امادرکناراین گرایش ملی‌شدن گروههای روشنفکری، گرایش دیگری نیزوجوددارد که با روحیهٔقدیمی سندیکاخواهی بین‌المللی همسازاست:این گرایش همان جهانی کردن این جنبش‌هااست .بدینسان فدراسیون هنرمندان که پیش ازجنگ هنرمندان کشورهای بلژیک ،آلمان ،اطریش ،ایتالیا،هلند،لهستان ،ایالات متحده‌امریکاوفرانسه رادربرمی‌گرفت ایجادمی‌شود.به این ترتیب به خصوص انجمن قلم (پن کلوپ یاپن کلاب (*PEN CLUB*) که‌درسال ۱۹۲۰به وسیلهٔیک رمان‌نویس انگلیسی به‌نام‌خانم داوسون اسکات (*DAWSON SCOTT*) تأسیس می‌شودونویسندگان سراسرجهان رادربرمی‌گیرد،قابل اهمیت است.

اساسنامهٔاین انجمن برنکات بسیارجالبی تأکیدمی‌کند که قابل تأمل است.ازجمله این که:

«اعضای انجمن متعهدمی‌شوندکه خودرابااصول زیرتطبیق دهند:

۱- گرچه ادبیات ملت‌هارابه رسمیت می‌شناسد،امامرزنمی‌شناسدوتبادل ادبی می‌بایدازتصادمهای زندگی سیاسی مردمان برکناربماند. ۲- اعضای انجمن برآنندکه درهرشرایطی،به‌خصوص درزمان‌جنگ ،احترام به آثارهنری ، میراث مشترک بشریت ، می‌بایددرفراسوی احساسات ملی وسیاسی قرارمی‌گیردورعایت شود.

۳-اعضای فدراسیون همواره ازنفوذخودکه ناشی ازشخصیت وآثارمکتوب آنهااست به سودسازش واحترام متقابل ملت‌هابه‌یکدیگراستفاده خواهندکرد.

۴-اعضای فدراسیون بانکوهش تجاوزات مستمری که به نام حفظ امنیت ملی یاالتزامات بین‌المللی به قلمروآزادی بیان صورت می‌گیرد،باایمان کامل تأکیدمی‌کنندکه پیشرفت ضروری جهان به سوی سازمان اقتصادی وسیاسی بهتر،آزادی انتقادازحکومت‌هاونهادهارا،ایجاب می‌کند.»

اگرازدیدگاهی انتقادی به این گروه‌بندیهای متنوع بنگریم ودربارهٔ آن تأمل کنیم،می‌توان گفت که این گروه‌بندیهاوموضعگیریهای آنهاتاحدودی مغشوش ومبهم است.البته این اغتشاش درسازمانهای کارگری وکارفرمایی نیزدرحدنازلتری وجوددارد.این گروههادرحقیقت ازمنافع صنفی ، ومنافع مادی خوددفاع می‌کنند،امادرعین حال می‌خواهنددراقتصادهم نقشی بازی کنند،ومایلندازمنافع عمومی هم دفاع کنند.بدینسان اینان برای خودغایتی اخلاقی درنظرمی‌گیرندوازقلمروخوددوستی به قلمرومعنوی می‌رسند.این امربه خصوص هنگامی که ماانجمن‌های هنری وادبی راموردملاحظه قراردهیم،آشکارتربه چشم می‌خورد. این انجمن‌هادرهمان حال که می‌خواهندازمنافع خوددفاع کنند،مانندانجمن افراداهل قلم،کارشان بدانجامی‌کشدکه درحوزهٔفرهنگ موضع بگیرند،وهنگامی که درحوزهٔفرهنگی قرارمی‌گیرند،مانندپن کلاب،ازمسئلهٔمادیات نمی‌توانندچشم‌پوشی کنند(مادهٔیک‌اساسنامه پن‌کلاب).علتش این است که هنرفقط یک‌حرفه‌نیست،خلاقیت وتأییدارزشهاست،وکتاب نه‌فقط برای‌نویسنده درآمدی داردبلکه اشاعه‌دهندهٔ فرمهای تفکراست.به همین خاطراست که مامی‌بینیم این انجمن‌ها،گویی به رغم میل خودشان ،درعین حال دردوحوزه درگیرمی‌شوندکه یکی دفاع‌ازحقوق مؤلف،مالکیت هنری وهمزمان باآن حراست ازآگاهی وفرهنگ است که درمعرض تهدید بازگشت احتمالی بربریت قراردارد.شایددراین موضعگیری دوگانه مخاطراتی نهفته باشدواین دوکارکردمی‌بایدبه دقت ازیکدیگرتفکیک شوند.

ادامه دارد

ترجمهٔ غفار حسینی



گفتگو با یداله رویایی

من آن «خودِ» بشرامروزم

پس حرف حفرهٔ خالی را رفت

و رفت از پس حرف آن

که ماند بین دو خالی [1]

شعر پیش از آن‌که در چارچوب نظری تعریف پذیر باشد ، از دید تجربی شناختنی است ، و تاکنون تعریف جامعی از آن به دست داده نشده است. جادوی شعر همچنان جادو مانده، و همین، انگیزهٔ رسیدن را، با در نظر داشتن تجربه‌های متفاوت ، چه در شیوهٔ تخیل، و چه در کار فرم و زبان و غیره ، بیشتر می‌کند. امروز ، شعر پیش از آن‌که در چهره یا چهره‌های معینی شاخص شود ، شاخصهای خود را در آزمونهای گوناگون تعیین می‌کند . صدور دستورکار برای شعرکار مخربی است . نمی‌توان گفت چگونه شعر بگو ، اما می‌توان شعر خوب را نشان داد، و رویایی یکی از معدود کسانی است که در این زمینه تواناییهایش بر همگان روشن است. او همواره در خلاف آمد عادت و سنت پیش رفته و گشایندهٔ چشم اندازهای جدیدی در شعر بوده است. او شاعر عبور از چراغ قرمز است. آگاهانه خطر می‌کند و بی آن‌که به نق و نق برخی مدعیان گوش بدهد، راه خود را می‌رود. کار رویایی کشف زمینه‌های جستجو برای دستیابی به نوعی شعر است ، در شکلی متعالی، که امروزی است، اما از روز مرگی می‌گریزد. ممکن است دیگرانی از او جلوتررفته باشند یا بروند. با اینحال نمی‌توانند حضور ملموسش را نادیده بگیرند. رویایی، پس از نیما، از جدی ترین نسل خویش است که همیشه در احکام و ضوابط مرسوم شک کرده، و کمتر نظریه پردازی همشانهٔ او، و به وسعت دیدش، در زمینهٔ شعر کوشیده است. ویژگیهای اساسی‌اش سنت شکنی، بدون ملاحظهٔ سلیقهٔ این و آن، جستجوی جسورانه برای رسیدن به زبانی امروزی، که برای او اهمیتی اساسی دارد، سلامت اندیشه و گریز از غرض ورزی‌های مرسوم در زمینهٔ نقد ادبی است.او پیش از آن‌که به شاعر بیندیشد به شعر می‌اندیشد، جوانگراست و ذهنیت مخاطب را نه تنها بخشی از شعر،بلکه «خود شعر» تلقی می‌کند. جستجوهای او درونمایهٔ فلسفی دارد، به سرنوشت انسان امروز می‌اندیشد، و چه تلخ می‌گوید که «انسان امروز از فهم خودش هم عاجز است و در هیچ عصری به اندازهٔ امروز بشر درکشف خودش اینهمه ناتوان نبوده است.» این نگرش انسانی احترام برانگیز است، بخصوص که او خود را دانای کل نمی‌داند، هر چند که ادعا می‌کند : «من آن **خود** بشر امروزم.»

رویایی سفری به برلین داشت، و از آنجا با هم به جنوب سوئد رفتیم. بسیار حرفهای تازه به میان کشیده شد، که متأسفانه روی کاغذ نیامد. گفتگویی که ملاحظه می‌کنید، بجز دو پرسش و پاسخ اول، مربوط به پیش از آمدن او به برلین است که پرسشها بصورت کتبی برایش فرستاده شده بود، و پاسخها را بعداً گرفتم ، هنگامی که رویایی به فرانسه بازگشته بود. طرح پرسشها در نتیجهٔ خواندن مصاحبه‌ای با او در«کلک» (با س. مازندرانی) در حالتی پیش آمد، که مدتها از او دور افتاده بودم،«لبریخته»هایش به دستم نرسیده بود، و... امروز، همان طور که رویایی می‌گوید، معیارهای من هم سرجایشان نمانده اند، و دیگر شده اند. ضعف اساسی این گفتگو، غیابی بودن آن است،که جایی برای بحث زنده و رودررو باقی نگذاشت. باید تاکید کنم که تلقی رویایی از نکاتی در برخی از پرسشها، با انچه که مورد نظر من بوده، همسان نیست.این هم از مضرات گفتگوی غیابی است.

جلال سرافراز



می‌گویی که برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینی.به خواننده هم فکر نمی‌کنی.. ولی همین که می‌گویی «اگر فکر کنم که خواننده‌ای آن را می‌خواند خرابش می‌کنم» («مجلهٔ کِلک»- ش۲۱۷) یعنی به خواننده فکر کرده ای. کنجکاوی من بیشتر در این است که می‌گویی برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینی، یعنی همان وسوسه کاغذ سفید. حال آن که به نظر من شعر مخلوق اراده هم نمی‌تواند باشد. و گرنه هر بیست و چهار ساعت می‌توانستی «لبریخته‌ها»ی جدیدی بیرون بدهی. در حالی‌که این کتاب آورد نزدیک به دودهه، و شاید هم بیشتر است.

رویایی - درست به همین علت که محصول اراده بوده‌اند، و نه مخلوق آن،آن طور که در سوال شما آمده است. ما باید کار خلق را از بحث الفاظ جدا بکنیم .در این معنا شاعر یک هنرمند (یک آرتیست) است، که با ساختن سر و کار دارد. در" اراده " مفهوم قدرت هست، مفهوم ساختن هست. ساختن شعریعنی ادارهٔ صفحهٔ سفید، و ادارهٔ صفحهٔ سفید هم کار الهام نیست. کار حکومت ذهن یا حکومت بر ذهن است. ادارهٔ صفحهٔ سفید چندتا طاس نیست که به تصادف بریزی. و تازه در ریختن طاس‌ها هم حذف تصادف نمی‌کنی، بلکه تصادف‌هایی را احضار می‌کنی، واردشان می‌کنی، و به اطاعت خود در می‌آوری. این، یعنی قدرت. قدرت زبان، قدرت آفریدن که مجموعه‌ای از قدرت‌هاست و بدون آنها قدرت زبان به درد قفسه می‌خورد،نه به درد خلق. و خلق شعر کار بیست و چهار ساعت نیست. شاید کار صد و بیست و چهار هزار ساعت باشد. بیخودی هم نیست که همهٔ پیغمبران به کوه زده‌اند، از زرتشت تا محمد. «لبریخته‌ها» کار پایین آمدن از کوه است، و معذالک عطیهٔ الهام نیستند.چطور می‌شود که شاعر هم منتظر عطیهٔ الهام باشد و هم به خواننده فکر کند؟ آن هم دو دهه؟یکی از این دو تارا باید از سوالت برداری، و یا هر دو را از معتقداتت. چون در شعر ملهم حضور خواننده از پیش حذف شده است. ودر شعری هم که فکر به خواننده حضور پیدا می‌کند،حتماً جایی از الهام می‌لنگد. نه، این دو تا هر دو مخرب‌اند. شعر برای خواننده نیست. خواننده هم برای شعر نیست. خواننده خود شعر است. «چرا شاعر شعرهایش را منتشر می‌کند؟» برای آن که خواننده‌هایش را منتشر کند. آنها را منتشر کند من می‌گویم شعر من خود شما هستید. خود آنها هستند. شما می‌گویید شعر مرا نمی‌فهمند؟ برای این است که انسان امروز از فهم خودش هم عاجزاست.در هیچ عصری به اندازهٔ عصر ما بشر در کشف خودش اینهمه ناتوان نبوده است. من آن «خود» بشر امروزم.

✸ آوانگاردها سرپوش ازخفقان برمی‌دارند، همیشه، چه در سیاست، چه در مدنیت، و چه در هنر و ادبیات .

✸ حال که هیولای مجهولی در برابر سرنوشت انسان ایستاده است، حال که هیولا تنهاست، نجات انسان امروز را شعرپاک رقم می‌زند.

تئوری، نه تاریخ

پیش از آن که پرسشهای مورد علاقه ام را در بارهٔنکاتی از گفته‌های تو، که در «کلک» آمد، طرح کنم، بگذار گریزی به «سیاست» بزنم. دکتر براهنی در مصاحبه‌اش با آقای محمود فلکی در مجلهٔ «بررسی کتاب» (شمارهٔ ۱۱،پاییز ۱۳۷۱)، زیر عنوان «ناموزونی تاریخی»، گفته است: «این حرف رویایی که با فرو پاشی نظام شوروی، مسئلهٔطبقات و این چیزها که مطرح‌بوده، از بین رفته، این حرفها حرفهای آدمی است که به مسایل تاریخی وارد نیست...» تا آنجا که من بخاطر دارم‌تو مبارزهٔ طبقاتی به شکل قهرآمیز را مردود دانسته‌ای و طبقات را نفی نکرده‌ای. خودت چه می‌گویی ؟

رویایی - بله من گفته‌ام مبارزهٔ طبقاتی، نه طبقات. و این دو با هم فرق می‌کند. البته او (دکتر براهنی) نقل به مضمون کرده. به نظرم در همان مجلهٔ کلک خوانده باشد. اشارهٔ من به فرمول مارکس و مسئله مبارزهٔ طبقات(Lutte des classes)او بوده است ،که این بیشتر به تئوری ربط پیدا می‌کند، نه تاریخ. آن هم نگفتم که از بین رفته. همان طور که تو می‌گویی، گفته بودم که این نظریه مردود شده، و یا شکست خورده است. چیزی شبیه این. و این که تئوری جنگ طبقات مارکس نمی‌تواند تئوری نجات توده‌ها باشد. آدم باید در نقل حرف دیگران، ولو به مضمون، حس مسئولیت کند. و گرنه ایشان در مورد «مسایل تاریخی» حق دارند، وارد نیستم. یعنی بضاعت چندانی در این قلمرو ندارم. البته اگر منظورشان همان تاریخی باشد که معمولاً درکنار جغرافی قرار می‌گیرد.

ولی خوب، تاریخ و مسایل آن قلمروهای گسترده‌تر دیگری هم دارند. امیدوارم منظورشان تاریخ ادبیات، تاریخ فلسفه، تاریخ حقوق بین الملل، تاریخ هنر و... نباشد. چون اینها هم مسایل خودشان را دارند، و برای گفتن چنان حرفی تشرف به چنین مسایلی یک ضرورت نیست. یعنی آرزوی اینکه همه مردم دنیا همهٔ مردم دنیا را دوست داشته باشند (حرف من در «کلک»)، ربطی به مسائل تاریخی ندارد. من به این مسایل وارد باشم یا نباشم، حق دارم به یک اوتوپی، یاأتوپیا دل ببندم. متاسفانه آقای براهنی و مصاحبه کننده‌اش، و همهٔ آنهایی که بر سر این مسئله به من تاختند، متوجه این نکته نشده‌اند که من از مدینه فاضلهٔ خودم حرف می‌زنم. بعلاوه، مبارزهٔ طبقاتی نفرت طبقاتی نیست. طبقات همیشه وجود داشته و متاسفانه همیشه هم وجود خواهد داشت. جامعهٔ بی طبقات هم همیشه یک اوتوپی روشنفکرانه بوده است. من گفته بودم که وظیفهٔ روشنفکران امروز این نیست که به مردم نفرت بیاموزند. و می گویم که وظیفهٔ روشنفکران این است که به قشرهای مردم - از هر طبقه‌ای -بیاموزند که می‌شود به طبقه دیگر بدون حذف طبقهٔ دیگر حکومت کرد. به آنها بیاموزند که می‌توانند برگزیدگان جامعه را بدون تعلق طبقاتیشان به خدمت خود و طبقهٔ خود در آورند. بدون این که گردن همدیگر را با تبر بزنند و یا ساطور روی سطر بگذارند، باید آنها را تشنهٔ عدالت اجتماعی کرد، و نه تشنهٔ تصفیهٔ نژادی و طبقاتی. دیکتاتوری در هر لباسی،قبیح و کثیف است. چه از نوع پرولتاریایی‌اش و چه از نوع بورژوایی اش، و چه از نوع دیکتاتوری روشنفکران در «دمکراسی»های جهان سومی. والاّ من هم می‌توانم بگویم که زیباترین دیکتاتوری‌ها می‌تواند «دیکتاتوری شاعران» باشد. چراکه نه؟ طبقه که هنوز تعریفش را پیدا نکرده است، مگر در کتاب مستطاب تاریخ حزب کمونیست شوروی"، و یادر خود آموزهای جیبی مبارزان چپ «مستقل» (بانخ‌هایی نامریی که برای دیدنش لابد باید به مسایل تاریخی وارد بودم) و روشنفکرانی از هر دو گروه، بر آشفته، با دشنامهایی در آستین، و با عصب نیدار، و در میان آنها دوستانی که می‌دیدم برای اولین‌بار نمی‌پذیرند که مثل آنها نیندیشم واقعاً نفهمیدم کجای حرف من این همه تلخ بوده است • هنوز هم نمی‌فهمم. حالا براهنی، که اتفاقاً در این حرفش عصبی نیست. یا که من‌این طور نمی‌بینم، چون می‌داند که عصب راه حل نیست، عصب درماندگی است..

شکست کمونیسم، فاجعهٔ سرمایه

نکتهٔ دیگر. حرف شما در بارهٔ طبقات و نفرت طبقاتی چه ربطی به فروپاشی نظام شوروی داشته است؟

رویایی – نمی‌دانم. عمدی نبوده. چون از من سوال شده بود که چرا در

*** وظیفهٔ روشنفکران این است که بیاموزند بدون حذف طبقهٔ دیگر، می‌شود حکومت کرد. بیاموزند برگزیدگان جامعه را بدون تعلق طبقاتیشان به خدمت خود و طبقهٔ خود در آورند.**

*** دیکتاتوری در هر لباس قبیح و کثیف است. چه از نوع پرولتاریایی‌اش و چه از نوع بورژوایی‌اش و چه از نوع دیکتاتوری روشنفکران در دمکراسی‌های جهان سومی.**

*** زبان در شعر شاعران‌است که نفس می‌زند، و به زندگی خودش ادامه می‌دهد. تحول آن را زمانی‌کشف می‌کنید که خودتان دچار تحول شده باشید.**

*** ادراک حجمی در گذار از اعصار،از عصری به عصری تحویل داده نشده، و بی تسرّی مانده ... و امروز حیات حجم در همین تسرّی است.**

*** تصویر را باید از ایستایی نجات داد... همهٔ واقعیتها واشیا، چه ذات و چه معنی، نهایتی دارند که در نشستن به آن نمی‌رسند... حرکت آنها را ذهن ماست که به آنها می‌دهد، نه نگاه ما، ونه روایت نگاه ما.**

بارهٔ حوادث اروپای شرقی شعری به امضای یدالله رویایی چاپ نشده است؟ و در آن زمان، یعنی در زمانی که من به مصاحبه و این سوال آقای سهراب مازندرانی (عباسعلی زاده) جواب می‌دادم، یعنی همزمان با همین فرو پاشی، مقالاتی اینجا و آنجا، منجمله در همان مجلهٔ «کلک» ، می‌خواندم، که در شکست کمونیسم پیروزی سیستم سرمایه داری، و یکه‌تازی پول و خطر پول و حکومت پول دیده بودند. ومن، بر عکس خیال می‌کردم و هنوز هم خیال می‌کنم که در شکست کمونیسم فاجعه برای سرمایه بیشتر است، تا برای کمونیسم. بخصوص که معتقد نیستم‌که جنگی بین این دو سیستم در جریان بوده است. و نوع "سرد" آن هم سالها بود که دیگر و لرم شده بود. حالا هم شکست این یکی،مخمصه‌ای برای آن یکی شده است، چون خیال می‌کنم که سرمایه داری دیگر حالا محکوم است خود را تا آنجا تعدیل کند که به نوعی سوسیالیسم نزدیک شود، بدون آن که نوعی سوسیالیسم بشود. عدالت اجتماعی در همین است، در کم کردن فاصله‌ها، و نه در حذف آنها. پس اگر کمونیسم شکست خورده است،کاپیتالیسم هم پیروز نشده است. شکست آن را به حساب پیروزی این نباید گذاشت. اصلاً جنگی مطرح نبوده، نه جنگ طبقه‌ها، و نه جنگ سیستم‌ها. یک کسی در خانه خودش شکست خورده است. همین !

اگر رقیب من در خانهٔ خود از خوره می‌میرد، من که نباید پرچم فتح بلند کنم.

آیینه : حضور سوم، حضور لمس

خوب. حالاکه از سیاست فارغ شدیم، بپردازیم به شعر. مثلاً تو از «نگرش سه بعدی» می‌گویی، که از دید تصویری در شعر به شکل مبهم قابل درک است. یا بهتر است بگویم که چندان ملموس نیست. تکرار گفته‌ها بجای خود. می‌خواهم در چارچوب چند نمونه موضوع را روشن کنی.

رویایی – من گفته‌ام «نگرش سه بعدی»، و تو می‌گویی که به ابهام قابل درک است، همین یعنی ملموس. اگر از آن همه گفته‌ها، و یا تکرارشان، که بقول تو به جای خود، موضوع برای تو روشن نشده باشد، چطور می‌خواهی که در چارچوب چند نمونه آن را روشن کنم ؟

روشن ؟ حیف است از آن ابهام و از آن ملموس بیرون بیایی و با چند تا مثال خرابش کنی. من مثال را اول از حرفهای خودت می‌گیرم و می‌دهم، و بعد اگر خواستی، از میان کارها و اثرها. چون در سوال تو مفهومی از بعد سوم هست، و یا لااقل من، وقتی‌که به سوال تو فکر می‌کنم، به مفهومی از بعدسوم می‌رسم. چرا که از «ملموس» و از «تکرار» می‌گویی.

در «ملموس» هم مفهومی از تکرار هست. تو هیچ چیزی را نمی‌توانی



لمس کنی، بی آن که تکرارش کنی. همه مبهم‌های زندگی، تکرار که می‌شوند ملموس می‌شوند، و تو هستی که ملموسشان می‌کنی. چیزی از خودت را روی چیزی از شعر می‌گذاری، و در همین کار تو، شعر، مستقر می‌شود . حتا تکرار آن گفته‌ها هم در جای خود استقرار آن گفته‌هاست. هر چیزی راکه لمس کنی، آن را دو برابر می‌کنی. مثل اینکه در آیینه نگاه کنی و یا این که دستت را روی دست من بگذاری.در برابر من برابری از توست. و در این کار اگر آیینه تکرارت می‌کند. تکرار را به حساب کپی، به حساب روزمره، و به حساب ابتذال نگذار. تکرار در آیینه مکرر کردن آیینه. نیست، نوزایی چیزی است که در برابر آیینه است، در آیینه درست مثل دست روی دست گذاشتن که تکرار دست نیست، بلکه عمل لمس است، یعنی دو تا دست + لمس، که عامل سوم است. مثل دو تاچهره به اضافهٔ آیینه (که آیینه حضور سومی است).

تو تصویر را در آیینه مضاعف می‌کنی، ولی هیچوقت به خود آیینه فکر نمی‌کنی. عادت نداری. در حالی که تصویر تو، برای ورود در آیینه، آیینه را لمس کرده است. بیا یکبار تجربه کن و سعی کن فقط به سطح آیینه نگاه کنی، بطوری که تصویر داخل آیینه را ندیده بگیری، انگار که اصلاً نیست،دیوانه می‌شوی خیلی که خیره بمانی، و فقط به سطح آیینه خیره بمانی،بی‌آن که از جیوهٔ پشت شیشه گذر کنی. چرخ می‌خوری و گیج می‌روی، و با این کار داری یک عنصر ثالثی را داخل تجربه‌ات می‌کنی، عین عمل لمس، وقتی که دستت را روی دست من می‌گذاری، دست خودت را تکرار نمی‌کنی، و تکرار دست مرا هم نمی‌کنی ، دست من را

لمس می‌کنی و دست خودت را می‌فهمی، و یا دست من را می‌فهمی. حالا اگر دست مرا، که «ملموس» یافته‌ای فراموش کنی، و یا این که در لمس دست من دست خودت را فراموش کنی و فقط به این عمل لمس، به پدیدهٔ لمس، فکرکنی، و تأمل کنی، به عامل سومی رسیده‌ای که کار لمس را از سطح دستهای من و تو عبور می‌دهد، و به جایی می‌برد که جایی برای پوست نیست. ذهن! مثل وقتی که به نگاه من نگاه می‌کنی.

خیالهای سه بُعدی، رفتار با زبان، و زیباشناسی فرم

- شگردهای عبور و یا « پرش از سه بُعد» چیست ؟ این عبور و پرش چگونه در شعر تو خود را نشان داده و باید بدهد؟ در کار خود تو یـا دیگران؟

رویایی - شگرد؟ آره، شاید بهتر از کلمهٔ تکنیک باشد. مـن در ایـنجا برای حرفم یک پرانتز باز می‌کنم، برای سیـمین بهبهـانی، کـه خـودش پرانتزی است در شعر معاصر. او در مقدمهٔ کتاب ***«گـزینهٔ اشعـار»*** ش (انتشارات مروارید،۱۳۶۷) وقتی که از عناصر خیـال حـرف مـی‌زند، خیلی هشیارانه به تعبیری از «حجم» می‌رسد و می‌گوید: « منظورم از حجم واقعاً آن مفهوم هندسی نیست، منظورم خطوطی از خیال است که در تقاطع با یکدیگر به ذهن متبـادر مـی‌شوند» و در بـحثی کـه از مراحل «تکوین تصویر » می‌کند، به بخشی از این نکته‌ها و اشاره‌هایی که در سوال شما هست پاسخ می‌دهد. یعنی با تعریفها و مثالهایی که در این مقدمه می‌دهد، از خیـالهای یک‌بُـعدی شـروع مـی‌کند و تـوضیح می‌دهد و به «تصویرسازی در سطح» و از آنجا به «حجم » می‌رسد.

جالب است که این حرفها را شاعری می‌زند که تعلقش را به شعر حجم اعلان نکرده است. شما هم او را نه شاعر حجم می‌شناسید، نه‌آوانگارد. ولی سیمین بهبهانی شـاعری است کـه شـعر معـاصر مـا را، در مـنظر سنتی‌اش، معتبرتر از آنچه هست می‌کند. چنین شاعری می‌آید و یکی از اصول شعر حجم را، و درواقع اصل اول آن را، تئوریزه مـی‌کند بـه شیوهٔ خود. و اتفاقاً در بسیاری از شعرهـایش هـم شـاعرِ شـعر حـجم می‌ماند، لااقل در منظری از آن‌که در مکانیسم خیال می‌گذرد، و این که می‌گویم در منظری از آن، برای آن است که حرکت حجم در شعر معاصر ما، شما می‌دانید توقعهایش را تنها در ارائهٔ خیالهای سه بُعدی محدود نمی‌کند. بلکه ***رفتار با زبان، و زیبا شناسی فرم،*** دو تـا از توقع‌هـای دیگری است که همراه با عنصر تصویر و اصول دیگری که در بیانیهٔ شعر حجم آمده است، شعر حجم را هویت می‌دهد، که مقداری از آن پرش را همین رفتار با زبان تأمین می‌کند. ناگفته پیداست که سیمین بهبهانی در تعریف خود از حجم، فقط از خیال و تصویر حجمی حرف می‌زند و کاری به رفتار با زبان و زیباشناسی فرم ندارد. این دو عامل در تعریف او غایب‌اند، مثلِ در شعرهایش. البته در رفتار با زبان عادت‌های خودش را دارد، ولی غیبت زیباشناسی فرم در شـعر او از آن رواست کـه اصـولاً قالبهای سنتی ظرفیت و انعطاف برای ارائهٔ فرم ندارند. من البته امساک او را در حرف می‌فهمم، چون خواسته است در این مقدمهٔ کتابش فقط از کیفیت تکوین تصویر در شعر حجم حرف بزند، و نه از حجم‌گرایی در شعر معاصر ایران. گو این که منتقدان و شاعران دیگری هم هستند که خواسته‌اند از حجم‌گرایی حرف بزنند، هر کدام فقط به یکی از مناظر آن توجه کرده‌اند: رفتار با زبان، یا کیفیت تکـوین تـصویر، فـاصله‌های ذهنی، و یا زیباشناسی فرم و حرکت و تصـاویر و غـیره. و هـیچکدام نخواسته‌اند، و یا نتوانسته‌اند، این جلوه از شـعر مـدرن فـارسی را در جامعیت آن بفهمند، مگر چهره‌هایی که در توّلد آن سهیم بوده‌اند، و یا شاعرانی که امروز به آن زندگی می‌دهند، و همین‌ها هستند کـه بـه آن شگردها دست یافته‌اند.

زبان، « خانهٔ هستی»

«آوانگـــارد» چـــیست و کـــیست؟ « شـــعر آوانگـــارد» دارای چـه جلوه‌هایی‌ست؟ و چه واکنشی را منطقاً باید برانگیزد تا پاسخگوی زمان باشد؟ بخصوص که امروزه در بلبشوی هنر تعریف معینی ندارد، یعنی خود را آوانگارد می‌دانند؟

آیا شعر آوانگارد الزاماً حتا باید از نوعی تعهد درونی(حرف خود تو)، بخصوص نسبت به مسایل اجتماعی بپرهیزد؟ (از گفتهٔ تـو در مـجلهٔ ***«کلک»*** چنین استباطی می‌شود) و اگر شعر از هر نوع تعهدی خود را بری سازد، در نهایت آیا بـه زیبـایی مـتعهد نـیست؟ و در چـارچـوب بومی‌اش از موسیقی بی نیاز است؟ و اگر شعر رویدادی است در زبان و به آن کیفیت جدیدی مـی‌بخشد، چگـونه مـی‌توان رویـداد را از شـبه رویداد شناخت؟

رویایی - این هم که گفتم یکـی از همـان جلوه‌هـای آوانگـارد است. آوانگاردها سرپوش از خفقان برمی‌دارند. همیشه، چه در سیاست، چه در مدنیت، و چه در هنر و ادبیات. چرا می‌گویید تعریف معینی ندارد؟ یکی از تعریفهای دائرةالمعـارفی‌اش طـلایه‌داری است. ولی آوانگـارد واقعی از تعریف دائرةالمعارفی‌اش هم بیرون می‌آید، و گاهی طلایه را رها می‌کند. آوانگاردهای ما حتا در انقلاب هم طلایه را ول کردند و به طلایه داران سپردند. چون گاهی « طلایه‌داری» نوعی دنباله روی است، و همین، لابد شما را به این فکر برده است که « شعر آوانگارد الزاماً باید از گرایش نسبت به مسایل اجتماعی بپرهیزد». در حالی که او هم مثل شما جلوی قافله می‌رود، ولی از قـافله سـر مـی‌رود، و غیر مـعمول

می‌نماید، و لذا جدا. در شعر هم همینطور. او هم مثل شما پیشرو است. ولی پارادوکس‌هایش شما را به این فکر می‌برد که آوانگارد حتا جلوتر از خودش می‌رود، یعنی جلوی دیگری دارد جلوتر از خودش.
تعهد درونی؟ بله. درون متعهد، نه شعر متعهد. این حرف را بیست سال پیش اگر زده‌ام، امروز به همین جهت می‌گویم که آن شاعران مسئول ومبارزی که دیروز شعر را متعهد می‌خواستند امروز نباید فکر کنند که با ورق‌خوردن تاریخ دیگر شعر از محتوای مبارزه‌خالی است. آنها نباید درونشان را یکسره از تعهد خالی کنند. درون متعهد است که شعر را تعهدگزار می‌کند،، نه تعهد پذیر. برعکس، شعر را باید از لیست همهٔ تعهدها خالی کنند، و شما می‌پرسید که « در نهایت آیا شعر به زیبایی متعهد نیست؟» و من می‌گویم که در نهایت، شعرآلوده به تعهد، شعر کثیفی است. شعری که از زندگی انسان امروز حرف می‌زند شعر کثیفی است. چرا که انسان امروز حیاتی آلوده دارد. حالا که هیولای مجهولی در برابر سرنوشت ایستاده است. حالا که هیولا تنهاست. نجات انسان امروز را شعر پاک رقم می‌زند. نجاتِ انسان امروز در شعر فرداست. و شعر فردا را آوانگاردهای ما می‌سازند. از شمال ایران تا جنوب سوئد، از شاعران جنوب تا جنوب همهٔ شاعران. آنها به هستی انسان امروز سامان می‌دهند، وقتی که زبان را برای خود « خانهٔ هستی» می‌کنند، و هستی شاعر نه رویداد است و نه «شبه رویداد». چرا می‌خواهید این دو را از هم تشخیص دهید؟ مگر شما کی هستید؟ زبان در شعر شاعران است که نفس می‌زند، و به زندگی خودش ادامه می‌دهد، و تحول آن را شما زمانی کشف می‌کنید که خودتان دچار تحول شده باشید. و ما، در معرض تحول همیشه می‌مانیم.

– نمودهای « برد ملی و بین‌المللی »[۲] حرکت حجم در امروز کدامند؟ اگر معیار شعر، خودِ شعر است، و جادوی نهفته در آن، و هر شعر خود پدیده‌ای است غریب (اما قابل شناخت) مربوط به «تمام اعصار»، پس آن بُرد امروزی چیست؟ چه کشفی صورت گرفته است، جز تعریفی کلی؟ با آن که می‌گویی شعر حجم پیشنهاد نیست، بلکه یک کشف است از نوعی شعر که در تمام اعصار بوده است. و آن را بیشتر ذهنهایی که تربیت خاصی دارند درک می‌کنند و می‌پذیرند، آیا گمان نمی‌کنی که خود این کشف نوعی پیشنهاد تلقی شود؟ چنان که شده است. و ماکیانهایی را می‌بینیم که خود را گم می‌کنند و دارند راه رفتن کبک را می‌آموزند، یعنی هدفشان گفتن شعر حجم است.

رویایی – نمی‌دانم « برد ملی و بین‌لمللی» را چرا در گیومه گذاشته‌اید ؟ منظورتان انکار آن، و به اصطلاح زیر سئوال بردن آن است، و یا به خاطر امانت در نقل است از جایی که نمی‌دانم کجاست؟ چون به هر حال حرف دهان من هم که باشد، خیال می‌کنم که در تعبیر آن دچار اشتباه ـ اگر نگوییم انحراف ـ هستید. چون در سوال شما هم، لحنی هست که از نوعی پیشداوری و یا زمینهٔ ذهنی قبلی حکایت دارد. شما نباید تصمیمتان را بگیرید. اگر « ماکیان»هایی را در صف کبکها می‌بینید، برای این است که ذوق خودتان را دارید معیار می‌کنید، و معیار شما علامتی از شماست. معیارها هم مثل علامتها سرجای خودشان نمی‌مانند. شما هم سرجای خودتان نمانده‌اید. خود شما از اولین کسانی هستید که بیست سال پیش نشتر به این زخم زده‌اید، در مصاحبه‌ای در کیهان ادبی آن زمان، یادم هست که صفحات زیادی را به توضیح و تبیین شعر حجم اختصاص داده بودید. آن زمان همّ و غمّ شما این نبود. همّ و غمّ شما امروز این است که نکند آنهایی که جلوتر می‌دوند، جلوتر را ندیده باشند. چون فکر می‌کنید که « راه رفتن کبک» را می‌شناسید. در حالی که شما دارید کبک را در راه رفتن خودتان می‌شناسید. گو این که در آخرین کارهایی که برای من فرستاده‌اید، شما را ناگهان «دیگر» می‌بینم، کسی که دارد راه رفتنش را در جذبه‌های حجم تعادل می‌دهد. اشتباه می‌کنم؟ از میان آنها این یکی را بخوانید:

✸ درون متعهد است که شعر را تعهدگزار می‌کند، نه تعهد پذیر.

✸ همهٔ واقیعتها و اشیا نهایتی دارند که در نشستن، به آن غایت نمی‌رسند.

✸ نیما شعر را از بحران بیت نجات داد و شعر امروز در مصرع دچار بحران شده است.

✸ قدرت آفریدن مجموعه‌ای از قدرتهاست.

✸ شعر من را نمی‌فهمند برای این که انسان امروز از فهم خودش هم عاجز است.

✸ در ملموس هم مفهومی از تکرار هست.

بر آن حصار حصاری شدم
و هر چه بیشتر از خود برآمدم
داری شدم
سوار به دار برآمد
با این منی که می‌آویزد، از من
تا بر تبار دودی خود بگذرد، سوار

ولی شما بیست سال کار با کلمه را پشت سر خود دارید، و کلمه‌ها را در تُربیت‌ها و عادتهایشان می‌شناسید. و این که از حضورِ حجم در « تمام اعصار» یاد می‌کنی، و معذالک هنوز در جستجوی « تعریفی‌ملموس » هستی، خیال می‌کنم که فقط می‌خواهی مرا به حرف بیاوری، و الّادر این زمینه، زمینهٔ ذهنی تو چندان هم خالی نیست. مگر چه اشکالی در این می‌بینی که « خود این کشف نوعی پیشنهاد تلقی شود»؟ و آن « برد امروزی» را هم که می‌گویی اتفاقاً همین پیشنهاد می‌سازد. بویژه که ادراک حجمی در گذار اعصار،از عصری به عصری تحویل داده نشده و بی‌تسرّی مانده است، و امروز همان تسرّی است که آن « بُرد ملی و بین‌المللی » را سامان می‌دهد. و حیات حجم در همین تسرّی است. چیزی در فاصلهٔ دو یا سه قرن ناگهان متروک می‌ماند،این را فقط در قلمرو خیال و مکانیسم تصویرسازی محدود می‌کنم، وگرنه توقع‌های دیگر شعر حجم - لااقل در چارچوب بیانیه‌اش - در قلمرو فرم و ساختارهای زبانی، خود بحث دیگری است که ربطی به « تمام اعصار» ندارد، و ریشه در اعصار ندارند....

و چون صحبت از اعصار می‌کنیم، من از عصر دیگری مثال می‌زنم. مثالی می‌زنم که ضمناً این وسوسهٔ شما درزمینهٔ « «پرش و عبور» و نمونه‌های ملموس کمی آرام بگیرد. با این که نمونه‌هایی از این گونه را باید از من زیاد خوانده و شنیده باشید. مسئله بر سر یک فضای ذهنی است، و یا یک فاصلهٔ ذهنی، و یا یک فاصلهٔ فضایی (**Espacement**) در ذهن است، که شاعر در شعرش جا می‌گذارد، که خواننده به میل خود عبور از آن را یاد بگیرد.

می‌دانید که منوچهری دامغانی تصویرگر بزرگی است. بیشتر تصویرها و استعاره‌های او را یا اضافه‌های تشبیهی (مضاف و مضاف‌الیه) می‌سازد، مثل زلف شب و قرص خورشید و...

چو از زلف شب باز شد تابها
فرو مُرد قندیل محرابها

چیزی که در سراسر شعر کلاسیک به‌شدت رایج است. و یا با استفاده از ادوات تشبیه مثل چو، چون، همچون، به‌مانند، به‌کردار، چنانچون.... که در شعر معاصر هم کم وبیش رایج است:

سر از البرز بر زد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر زمکمن
به‌کردار چراغ نیم مرده
که هر ساعت فزون گردَدْنش روغن

و همه این خیالهای ظریف را از خطی مستقیم می‌گذراند. یک بُعدی:

همی راندم فَرَس را من به‌تقریب
چو انگشتان مرد ارغنون زن

اما هم او وقتی از این همه ادوات تشبیه خسته می‌شود، از خط مستقیم خارج می‌شود و در بُعدی دیگر به راه می‌افتد، در سطح، و به قرص خورشید و به ادات « چو » نمی‌اندیشد، بلکه طور دیگری از طلوع حرف می‌زند:

دُم عقرب بتابید از سرکوه

و حرفی نگفته از طلوع به جا می‌گذارد. هم او که نمی خواهد ادات «چو» را از میان یورتمهٔ اسب و انگشتهایی که بر تارهای ارغنون می‌دوند بردارد، وقتی که به برگهای چنار می‌اندیشد پنجهٔ دست می‌بیند، و دیگر نه از ادوات تشبیه استفاده می‌کند و نه از اضافهٔ تشبیهی.در قصیده‌ای برای جشن سده که با این مطلع آغاز می‌شود:

برلشگر زمستان نوروز نامدار
کرده‌ست قصد تاختن و عزم کارزار
برداشت تاجهای همه تارک سَمَن
برداشت پنجه‌های همه ساعد چنار

معذالک نهصد سال بعد، نادرپور که در این تصویر جای «برگ» و «چو» را خالی دیده است، می‌آید و آنها را سرجایشان می‌گذارد، و آن حرف نگفته را گفته می‌کند. در شعری، که برای خزان در کوچه‌های تهران گفته است، می‌خوانیم:

هر برگ همچو پنجهٔ دستی بریده بود.

خوب، از توضیح ایشان متشکریم. ولی تکلیف شعر چه می‌شود؟ تکلیف مُدرنیسم از نُه قرن پیش به این طرف؟ می‌پرسید « پرش و عبور» یعنی چه؟ چه‌بگوییم؟ نهصدسال پیش شاعری مثل منوچهری اگر مشغله‌ای در میان حجم‌های ذهنی نداشت لااقل رفتاری در سطح داشت، اما خیلی از شاعران امروز حتا به عبور از سطح هم رضایت نمی‌دهند. در حالی که منوچهری در همین قصیده‌ای که گفتم به پرش از حجم هم می‌رسد. آنجا که به قصد قصیده، و به ممدوح خود می‌رسد، می‌گوید:

در سبزهٔ بهار نشینی و مطربت
در سبزهٔ بهار زند سبزهٔ بهار

که بر خلاف تصور محقق و مصحح، در این جا منظور از سبزهٔ بهار به هیچ‌وجه یکی از آهنگهای موسیقی نیست. بلکه مفهوم استقبال از

نوروز، جشن سده، و ستایش بهار است و هرچه می‌خواهد باشد باشد،است.او در این تکرار نه تنها «حشو قبیح» ندیده است، بلکه با به هم ریختن بعدهای مکان و زمان و حرکت، ما را با آن حرف نگفته، از فضای ذهنی خود عبور می‌دهد. گر چه نوع عبور از آن را به خواننده تحمیل می‌کند. چراکه درکار شاعران حجم کاربردزبان در ارائه فضاهای ذهنی طوری است که به خوانندگان امکان انتخاب عبور می‌دهد، و لذت او هم در همین عبور تأمین می‌شود، یعنی سهیم شدن او در تکوین شعر. و این، حسابش از ابهام و پیچیدگی جدا است. مثلاً کاربرد زبان در این خیال عجیب، که من از یک سنگ قبر گرفته‌ام، خیلی بیشتر از یک حجم است:

در جا زدم زمان را
تا رنگ آسمان را
گودال خواب کردم

یعنی گودالی برای خواب،اضافهٔ تخصیصی، نه تشبیهی (تب رایج). این مرده هر که هست حرف عجیبی می‌زند. باید شمس تبریزی باشد. دو باره می‌خوانیمش. بُعد مکان (جا) را در کنار بعد زمان می‌گذارد و به هر دو بعد حرکت می‌دهد، حالا اگر می‌خواهد از سفرگریهاش، بیهوده‌گردی‌هاش، بیابانگردی‌هاش حرف بزند و یا این که در خواب می‌دود، یا با خواب می‌رود و پیرشدنش پلکیدن نیست، و یا در فاصلهٔ زمین و کاینات می‌میرد. ولی تو می‌توانی به شیوهٔ خودت بخوانیش. بی هیچ تعبیری. یا توی آبیهای آسمان بخوابی و یا آبیها را توی زمین چال کنی.

ما حتا در اضافه‌های توصیفی (صفت و موصوفها) هم نباید در شعر همیشه راوی نگاهمان باشیم، وقتی که صفت و موصوف‌ها هم می‌توانند جایی برای جا گذاشتن حرفی نگفته (حجم) باشند. در ارائهٔ این شگرد ذهنی، شگرد کلامی خیلی به ما کمک می‌کند، یعنی همان ارائهٔ ایجاز، و یا عکس ارائهٔ شگردهای کلامی را شگردهای ذهنی است که میدان می‌دهد؟ شاید، ولی واقعیت این است که **حجم ذهنی و ایجاز** هر دو در ارائه و خلق همدیگر تأثیر متقابل دارند.

با نبض آرمیده/ مهمان مختصر/گذر از من کرد
خالی در پشت در / معبر شدم/ و در میان دو سو ماندم
(***لبریخته‌ها*** – شدن مادلن)

مصرع دوم، «مهمان مختصر» یک اضافهٔ توصیفی (صفت و موصوف) است، مثل مصرع اول. ولی در اینجا خواننده و شاعر، هر دو با هم، در «مختصر» بودن «مهمان» (مرده) تنها به مفهوم احتضار نمی‌رسند، بلکه از مفاهیمی عبور می‌کنند که فقط کوتاهی عمر، جوانمرگی، و زود رفتن مرده نیست. حتا در مفهوم «مهمان » هم خودش را مسافر دو روزهٔ دنیا می‌بینند، و بسیاری از مفاهیم دیگری که همین صفت و موصوف برای



خواننده و بر حسب زمینهٔ ذهنی او دریچه می‌گشایند و برای شاعر نمی‌گشایند. و خود شما هم در مقابله اخیرتان در بارهٔ نادر پور مثالهایی که آورده بودید،، مثل « تیشهٔ خیال » و «مرمر شعر» به همین تربیت ذهنی سنتی اشاره داشته‌اید. کاربردهای زبانی نادرپور در ارائه خیال و تصویر، مثل «کندوی آفتاب» ، «زنبورِنور» «عنکبوت درشت شکستگی» ، « میوهٔ گنجشک ». « ناخن باران»، «سیب تن » و صدها و صدها از این قبیل در شعر معاصر کم نیستند. اینها همه وسواس توضیح دادن است، گریز از ایجاز و تازه این عادت زبانی تنها در شعر میانه‌رویِ ما نیست که انباشته است. بلکه اضافهٔ تشبیهی ، و ترکیبات مضاف و مضاف‌الیه بخش عظیمی از شعر مدرن ما را پر می‌کند، صفتها هرچه مدرن‌تر نامتعارف‌تر. سراسر شعر سپهری پر است از «انجیر ظلمت»، « گلخانهٔ شهوت»، «ماسهٔ کسالت»، « انگشت تکامل»، «ریگ الهام» و.... در کار شاعران مدرن دیگر هم، اگر سری بکشید، از این‌گونه تصویرهای ساکن و بی‌حرکت بسیار پیدا می‌کنید.

تصویر را باید از ایستایی نجات داد. بجای این که این واقعیتها را بصورت یک اضافهٔ تشبیهی، و یا اضافهٔ استعاری، یعنی بصورت مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم بنشانیم، از کنار هم عبور بدهیم و در ضلعی بنشانیمشان که غایت خویش را دریابند. همهٔ واقعیتها و اشیاء،

چه ذات و چه معنی، نهایتی دارند که در نشستن، به آن نمی‌رسند. آنها عرض و غایت خود را در حرکت می‌شناسند، و حرکت آنها را ذهن ماست که به آنها می‌دهد، و نگاه ما. و نه روایت نگاه ما. نگاه ما در بازگشت از آنهاست که چیزی از آنها را برای ما می‌آورد، و نه در سکونت در آنها. و نبض حرکت در همین‌جا می‌زند. حرکت؟ می‌شود ساقهای استخوانی معشوق را به نی تشبیه کرد. می‌شود هم گفت:

و روح مولوی است اینک
کز ساق تو حکایت نی را
بر می‌دارد

در اوّلی لذت تو بعنوان یک خوانندهٔ شعر فقط در کشف شباهت است و همانجا می‌مانی، ولی در دوّمی لذتهای خودت را خودت تأمین می‌کنی.

بحران مصرع

– هنگامی که نیما ساختار قطعه را باب کرد، قالبهای کهن دیگر پاسخگوی زمان نبودند. نیما راه جدیدی را گشود. اما حالا، هفتاد سال پس از «افسانه» سخن از بن بست است. شما چه می‌گویید؟

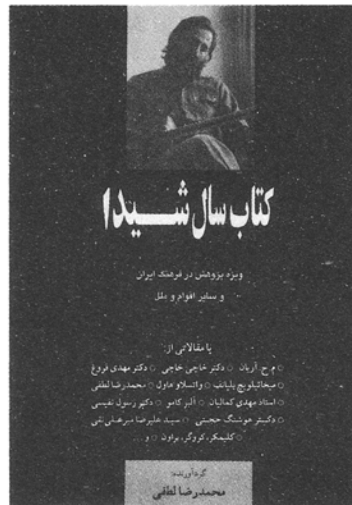
رویایی – مفهوم « قطعه» را پیش نیما، با مفهومی که همین اصطلاح در شعر کهن دارد نباید اشتباه کرد. قطعه در شعر قبل از نیما یکی از «قالب»های شعر سنتی است که تعریف خودش را دارد: (تعدادی ابیات هم‌وزن که در مصرع دومشان هم‌قافیه‌اند، و گاهی هم با مصرع اول بیت اول)، ولی در مدرنیسم نیمایی و بعد نیمایی قطعهٔ ظرفیت برای ارائهٔ فرم است (پلاستیک و انعطاف‌پذیر، با استخوان‌بندی‌ای از مصرع، که باید آن را در تمامیت آن خواند). و فرم، قالب نیست، همچنان که در هیچیک از قالب‌های شعر کهن ظرفیت زیباشناسانهٔ فرم را نمی‌توان سراغ کرد. این خلط بحث و اشتباهی است که یکی از منتقدان دانشگاهی هم کرده است، و در ترمینولوژی ایشان فرم (شکل) و قالب یکی است. همین بد فهمی‌هاست که او و دانشجویان او به میان مردم می‌برند تا امروز بقول شما پس از هفتاد سال سخن از بن بست و از بحران به میان آید.

نبض بحران در همین جا می‌زند. اصلاً بهتر است از بحران شعر حرف بزنیم، و یا حتا از بحران مصرع. یک وقتی بود که شعر دچار بحران بیت شده بود، نیما نجاتش داد. در شعر امروز واحد دیگر بیت نیست. از نیما به بعد مصرع است که واحد است، در قطعهٔ شعر. و حالا این واحد است که دچار بحران شده است. باید مصرع را از بحران نجات دهیم، و نجات مصرع‌ها تنها در آزاد ساختنشان از بند عروض نیست. مصرع‌ها در عصر پیش از نیما تنها در تساوی طولی‌شان (عروض) نبود که خفه می‌شدند، چرا که در اوزان شکسته هم امروز دارند مصرع‌ها خفه می‌شوند. علت کجاست؟ چرا مصرع در عروض نیمایی دچار بحران است؟ برای آن‌که حضور مصرع دیگر در وزن مصرع نیست. بلکه در این است که مصرع وزن خودش را در کجای قطعه به زمین بگذارد. کشف این «کجا» هست که برای شاعران ما خیلی مهم است. برای این که جای مصرع را در قطعه بشناسی باید تمام قطعه را در تمامیتش بشناسی. یعنی زیباشناسی شکل، یعنی مفهوم فرم. باید بدانی که مصرع تو در احاطهٔ چه مصرع‌های دیگری می‌ماند. مصرع باید اطراف خودش را بشناسد، و گرنه سرگشته و هرز می‌رود. گاهی اوقات در یک قطعه شعر، اطراف یک مصرع از خود مصرع مهمترند، خود مصرع که به نوبهٔ خود طرفی‌ست برای اطراف خود، پس مهمتر. آنچه به عنوان مصرع در شعر نیما متولد می‌شود، البته یک حادثه است. مصرع با حادثه‌هایش تا زمان ما هنوز زندگی می‌کند، اما یک زندگی بحرانی. شاعران بعد از او (نیما)، چه میانه‌روها و چه‌نوروها، به جهت آن که «تمامیت قطعه» را، و تنها ساختمان قطعه را، در نزد نیما نمی‌شناسند، مصرعهایشان را به شیوهٔ او می‌سازند، ولی، قطعه به شیوهٔ او نمی سازند، و لذا مصرعهایشان بی داربست می‌ماند. سرگردان، و در بحران. شعر بی‌وزن هم که بعد از او آمد به جایِ این که در فکر داربستی برای مصرع باشد، حذف مصرع می‌کند، و بجای آن هم چیزی را نمی‌شناسد که بگذارد، که مثل مصرع ناقل تصویر باشد، و یا حامل تصویر باشد. پس نه تصویر بر مصرع سوار است و نه مصرع برفرم. هیچ‌کدام جایی در فرم ندارد.

جلال سرفراز

۱- قطعهٔ کوتاهی از گفتگوگر (جلال سرفراز)

۲-اصطلاح «برد ملی و بین‌المللی » شعر حجم، از خود رویایی است، در مصاحبه‌اش با س.مازندرانی («کلک » – ش۲۱)



کتاب سال شیدا
گرد آورنده: محمد رضا لطفی
چاپ اول در ایران به کوشش صدیق تعریف
ناشر: مؤسسهٔ فرهنگی هنری شیدا
۳۶۴ صفحه / ۴۵۰ تومان

«ره‌آورد شیدای دور از وطن»

چاووش خوانِ حرکت نوین سنت خواهی و اصالت طلبی‌های نوآورانه در موسیقی امروز، پادشاه فتح آفاق تسلط در تکنوازی، کاروانسالار ساز و نوای دلنشین معاصر و آن سفرکرده که صد قافله دل همره اوست، کارنامهٔ احساس مسئولیت و عشق ناپیدا کرانهٔ خود به هنر موسیقی ایرانی و سرنوشت این هنر را در عشقنامه‌ای به نام «کتاب سال شیدا» منتشر کرده است. انتشار این کتاب در اقامتگاه موقت استاد صورت گرفته بود که با کوشش شایستهٔ تعریفِ موسیقی دوستی صدیق، آن را در آرایشی مناسبتر و محتوایی منظم‌تر، همراه عکسهایی گویا، در ایران به چاپ رسانده و تقدیم دستهای مشتاق عاشقان کرده است. «کتاب سال شیدا» ادامهٔ انتشار چهار جلد نشریهٔ «نامهٔ شیدا» است که در امریکا، به کوشش استاد محمد رضا لطفی موسیقیدان نامدار معاصر منتشر می‌شد و نخستین نشریهٔ ویژهٔ موسیقی است که در خارج از کشور به دست مشتاقان رسیده است.

دیدگاه سالم، انسانی و فراگیر گرد آورندهٔ کتاب که بیش از بیست سال فداکارترین نگه‌دار موسیقی اصیل بوده و تأثیری بی چون و چرا بر روند این هنر گذاشته، جانمایه‌ای است که کتاب را بصورت مجموعه‌ای توانمند و پرثمر هدیهٔ دوستداران موسیقی می‌کند. مجموعه‌ای شامل سه یا چهارمقالهٔ پرمایه و بحث انگیز از استاد (که تغییر گرایشها و پختگی فکری حاصل از تحقیق چند سالهٔ او را در غربت نشان می‌دهد)، گفتاری قوی و توانمند دربارهٔ اقسام دوتار به قلم استاد مهدی کمالیان، چاپ دو اثر مرجع از استاد مهدی فروغ و دکتر خاچی خاچی، ترجمهٔ چند نوشتهٔ خواندنی و تأثیر گذار از واتسلاوهاول، میخائیلویچ بلیانف وآلبرکامو، چند گفتار و یادواره‌های گوناگون و مطالب پراکندهٔ دیگر که در چاپ تهران، نسبت به چاپ امریکا منظم‌تر و پیراسته‌تر تدوین شده‌اند.

«کتاب سال شیدا» به کوشش مؤسسهٔ فرهنگی هنری شیدا و به قیمت ۴۵۰ تومان تقدیم حضور دوستداران گردیده است.

آگهی

فروش در کلیهٔ کتابفروشیهای معتبر ایران

لوسین گلدمن

جامعه شناسی ادبیات



۱ ـ سه مسیر پژوهش

عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات»، جریانها و عرصه‌های پژوهشِ بسیار متنوعی را در بر می‌گیرد.[۱] پس پرداختن به توصیف روش تحلیلی آن ضرورت دارد تا افراد بسیاری که آن را به کار می‌گیرند، دریابند چرا مناسبات هنرمند و جامعه، محتوای اثر هنری و محتوای آگاهی جمعی، و اثر هنری و ساختارهای ذهنی[۲]، پاسخی یکسان ندارد.

آنچه در اساس، جامعه‌شناسی ادبیات به گسترده‌ترین معنا را از همهٔ دیگر شکلهای نقد ادبی جدا می‌کند این حکم نظری است که در آفرینش هنری، **یک فرد به *تنهایی*** مورد نظر نیست بلکه اثر، بیان نوعی آگاهی جمعی[۳] است که هنرمند با شدتی بیش از اکثر افراد در تدوین آن شرکت می‌ورزد.

در همین چشم‌انداز است که پرسش مربوط به تعیین جایگاه اثر هنری نسبتً به عامل اجتماعی، مطرح می‌شود: بازتاب محض؟ نشانه؟ بیان تخیلی واقعیتی که با آن پیوندی دیالکتیکی دارد؟ پیش از آن که جامعه‌شناسی آفرینش ادبی به دانش‌شناسی[۴] مرتبط گردد، ارائهٔ پاسخ علمی ناممکن خواهد بود. اما دوام و استمرار این پرسش، روش نقد جامعه شناختی را به نحوی دقیق از سایر نقدهای معاصر (زبانشناختی، روانکاوانه یا درونمایه‌ای[۵]) متمایز ساخته است.

سه دسته پژوهشِ در عین حال متفاوت و مکمل، تحت عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات» جای گرفته‌اند. نخست مجموعه‌ای از بررسیهای جامعه‌شناختیِ دربارهٔ چاپ، پخش و به ویژه پذیرش آثار ادبی. این مجموعه شاخه‌ای از جامعه‌شناسی پوزیتیویستی است که در اصل همان روشهای دیگر شاخه‌های جامعه‌شناسیِ دانشگاهی (پرسشنامه‌ها، تحقیقهای فاقد جهت و مانند آنها) را به کار می‌بندد.

در فرانسه نمایندگی این عرصه را در وهلهٔ اول روبر اسکارپیت[۶] و همکارانش در انستیتوی ادبیات و فنون هنری توده‌ای (*I. L. T. A. M*) در دانشگاه بوردو[۷]، بر عهده دارند و بررسیهای سودمندی دربارهٔ تاریخ جامعه‌شناختی کتاب و پذیرش آثار ادبی در بوردو و نواحی اطراف آن در نزد کارمندان، کارگران، مشمولان و دیگران انجام داده‌اند. این کارها جنبه‌های خاص – اما در تحلیل نهایی، فرعیِ ـ آفرینش ادبی را نیز در بر می‌گیرند: برای مثال، سنی که نویسندگان مهمترین آثار خود را آفریده‌اند، جایگاه اجتماعی نویسندگان و غیره. با وجود این از دو سال پیش این انستیتو به مرکز تحقیقاتی مهمی تبدیل شده که بیش از پنجاه مدرس و پژوهشگر را دربر می‌گیرد و دامنهٔ فعالیتهایش را به مسائل محوری آفرینش ادبی به معنای خاص کلمه گسترش داده‌است. با



این همه تاکنون در این زمینه جز یک اثر برنامه‌ای به نام *عامل ادبی و عامل اجتماعی*[۸] منتشر نکرده است. در این اثر از چندین پژوهشِ در دست انجام نام برده می‌شود.
گروه دوم به بررسی برخی از جنبه‌های جزییِ متون ادبی در مقام نشانه‌ها و فرانمودهای آگاهی جمعی و دگرگونیهای آن می‌پردازد. یکی از برجسته‌ترین نمایندگان این گروه تحقیقاتی لئولوونتال[۹]، استاد جامعه‌شناسی در دانشگاه برکلی است. او به عنوان مثال، بازنمود گروه‌های حرفه‌ای و اجتماعی گوناگون را در آثار ادبی، بررسی کرده است. یکی از مهمترین این بررسیها دربارهٔ دگرگونیهایی است که طی چندین دهه در زندگینامه‌های اشخاص مهم، منتشر شده در دو مجلهٔ آمریکایی *the Saturday Evening Post* و *Collier's* صورت گرفته است. نتایج این تحقیقات، نشان‌دهندهٔ بسیاری از امور بوده است: لوونتال از جمله چندین نوع از تغییر جهت را نشان داده است: تغییر جهت تولید (صنعتگران، مخترعان، تکنیسینها) به سوی مصرف و نمایش، تبدیل توانایی حرفه‌ای به عادات مصرفی و «سرگرمیهایِ» مشترک این اشخاص با افراد عادی و سرانجام روی گرداندن افراد از حرفهٔ خود (آوازخوان از آواز، رانندگان حرفه‌ای مسابقات از اتومبیل و جز آن) و روی آوردنشان به سرگرمیهای دوران کودکی ـ امری که در مجموع به حذف هرگونه زندگینامهٔ واقعی و روانشناسی می‌انجامد. باید افزود که لوونتال در مهمترین کتاب خود به نام **Literature and the Image of Man** از رهگذر آثار شماری از نویسندگانِ ملیتهای مختلف ـ اسپانیایی، فرانسوی، اسکاندیناویایی و جز آن ـ محتوای آگاهی جمعی را بررسی کرده است.
در کنار این دو نوع پژوهش که بی‌تردید ثمربخشند اما فقط به نحوی حاشیه‌ای به پدیده‌های ادبی مربوط می‌شوند، جامعه‌شناسیِ آفرینش ادبی به معنای اخص آن قرار می‌گیرد که اثر را همان قدر پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که آفرینشی فردی و یا حتا آن را بیشتر پدیده‌ای اجتماعی می‌داند؛ یعنی به طور خلاصه، کارهایی که آفرینش ادبی را تا حد زیادی آفرینشی جمعی می‌دانند. در اینجا نیز باید دو نظرگاه به کلی متفاوت را از هم جدا کرد: یکی سنتی و دیگری جدید که با کارهای گئورگی لوکاچ آغاز گشته است.

● ساختار سازندهٔ وحدت اثر، به‌صورت یکی از عناصر اصلی سرشت زیبایی‌شناختی آن جلوه می‌کند.

● نوشته‌های لوکاچ جوان، آن تحلیلهای واقعی را تدوین میکنند که راهگشای مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای ذهنی و روانی‌اند.

● حتا در عرصهٔ ساختاری نیز اثر بازتاب آگاهی جمعی واقعی نیست، بلکه گرایشهای بالقوهٔ آگاهی جمعی را به بالاترین درجهٔ انسجام می‌رساند و آنها را در قالب جهانی تخیلی بیان می‌کند.

نظرگاه نخست از آثار مادام دواستال[۱۰] و ایپولیت‌تن[۱۱] تا بسیاری از آثار جامعه‌شناختی معاصر، از جمله بیشتر آثار مارکسیستی سنتی را در بر می‌گیرد. این نظرگاه بر آن است تا پیوندی کمابیش فشرده میان *محتوای* آگاهی جمعی کلِ جامعه یا برخی از گروه‌های خاص و *محتوای* آثار ادبی برقرار سازد. این گرایش به ویژه در آثار گروههای معینی از مارکسیستها نمایان است. یکی از مشهورترین این آثار کتاب *Lessing - Legende* اثر فرانتس مهرینگ[۱۲] است. این پژوهشها اهمیتی انکارناپذیر و در عین حال محدود دارند. درواقع تردیدی نیست که هر آفرینش تخیلی، به مقیاسی کمابیش گسترده، محتوای آگاهی جمعی برخی از گروههای اجتماعی و نحوهٔ دریافت این آگاهی از واقعیت پیرامونی را باز می‌آفریند. بررسیهای جامعه‌شناختی از این دست ممکن است اطلاعاتی دربارهٔ عناصری از محتوای آثار ادبی فراهم آورند. اما مسئله این است که آیا میان این خصلت تقلیدی و ارزش در حقیقت زیبا شناختی متون، پیوندی وجود دارد یا نه. در واقع چنین می‌نماید که نشان دادن چنین پیوندی هیچ‌گاه میسر نشده است و برعکس، بازآفرینی صرف محتوای آگاهی جمعی، خاص آثاری است که ارزش زیباشناختی اندکی دارند و آفریدهٔ نویسندگانی به نسبت بی‌بهره از تخیل آفرینشگرانه[۱۳]اند.

۲- بنیانگذار راستین گئورگی لوکاچ

انقلاب راستین در جامعه‌شناسی ادبیات و تبدیل آن به علم اثباتی به آثار لوکاچ مربوط می‌شود که یکی از مهمترین شایستگیهایش ممکن ساختن پیوند جامعه‌شناسی ادبیات بازیبایی‌شناسی کلاسیک و دیالکتیک کانت و هگل و مارکس است. اندیشهٔ محوری این زیبایی شناسی آن است که اثر هنری، سازندهٔ جهانی تخیلی، *غیر مفهومی*[۱۴] و در عین حال *بسیار غنی* و به تمامی *یکپارچه* و *یکدست* است. بدین ترتیب ساختار سازندهٔ وحدت اثر به صورت یکی از عناصر اصلی سرشت زیبایی شناختی آن جلوه می‌کند. این نکته بدان معناست که همهٔ بررسیهایی که بر عناصر جزئی ـ انواع شغلی، باز آفرینی محتوای آگاهی جمعی و جز آن ـ می‌پردازند، هر حاصلی هم که داشته باشند، بیرون از عرصهٔ زیبایی شناسی به معنای دقیق واژه جای می‌گیرند.

ساختار معنادار

عنوان زیبایی‌شناسی دیالکتیکی نه فقط دربرگیرندهٔ مکتب لوکاچی به معنای خاص ـ یعنی آثار اریش کوهلر[۱۵]، لوسین گلدمن و شاگردان آنان ـ است بلکه کارهایی را نیز در بر می‌گیرد که آشکارا به لوکاچ استناد نمی‌ورزند یا فقط پیوندی جزئی با نظرگاه او دارند. مانند کتاب برجستهٔ اوئر باخ[۱۶] به نام Mimesis یا *تاریخ اجتماعی ادبیات و هنر* اثر آرنولدهاوزر.[۱۷] اهمیت زیبایی‌شناسی

● **دو نوع جامعه‌شناسی ادبی وجود دارد:**

▣ **جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی واقعی، محتوا، کلیشه‌های ذهنی و بازتاب که تحمیل در رسانه‌های گروهی بیشترین کارآیی را دارد.**

▣ **دیگری، جامعه‌شناسی استوار بر تفاهیم آگاهی جمعی بالقوه، حد اعلای آگاهی ممکن، انسجام، ترکیب دیالکتیکی وحدت و غنا.**

دیالکتیکی در آن است که این زیبایی‌شناسی از همان نخستین آثار لوکاچ، بر مفهوم *ساختار معنادار*[۱۸] متمرکز شده است، یعنی بر وحدت و معنای اثر و از همین رهگذر بر خصلت حقیقتاً زیبایی‌شناختی آن. با این همه هنگامی که مکتبی بر مبنای آثاری نظر ورزانه[۱۹] مانند آثار کانت و هگل، یا پدیدار شناسانه[۲۰] مانند نخستین نوشته‌های لوکاچ، گسترش می‌یابد تا چه حد می‌توان از *جامعه‌شناسی* ادبیات سخن به میان آورد؟

در پاسخ باید گفت که خود لوکاچ در کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی* (۱۹۲۳) و سپس ادامه‌دهندگان او، میان *ساختارهای ذهنیِ* سازندهٔ آگاهی جمعی و *ساختارهای زیبایی شناختیِ* سازندهٔ اثر هنری رُابطهٔ متقابل برقرار کرده‌اند و نه میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای اثر هنری. در اصل، جامعه‌شناسی اثباتیِ آفرینش ادبی هنگامی قوام یافت که این علم با دانش‌شناسی و به ویژه با دانش‌شناسیِ جامعه شناختی مرتبط شد. در نظر کانت، مقوله‌ها عبارت بودند از صورتهای پیشینی ذهن[۲۱] و از هر گونه بعد تاریخی رو برمی‌تافتند. در نظر هگل مقوله‌ها تاریخی می‌شوند اما با پیشرفت روح عینی[۲۲] پیوند می‌یابند و در نتیجه به رغم شماری از تحلیلهای تجربی برجسته، خصلتی دراساس ذهنی و نظرورزانه را حفظ می‌کنند. نوشته‌های لوکاچ جوان از اهمیتی ویژه برخوردارند زیراکه آن تحلیلهای واقعی را تدوین می‌کنند که راهگشای مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای ذهنی و روانی‌اند. و البته بدون طرح مسئلهٔ ماهیت و تکوین این ساختارها، به ترسیم الگوی ساختاری آنها می‌پردازند. همراه با تحلیلهای دانش شناختی کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی* که به تاریخ، آگاهی سیاسی و فلسفه اختصاص یافته است، راه جامعه شناسی ادبیات هموار می‌شود (ادامه دهندگان لوکاچ این تحلیلها را به آسانی به بررسی آفرینش ادبی بسط دادند.) در این کتاب لوکاچ ساختارهای ذهنی را به صورت واقعیتهای تجربی که در جریان تحول تاریخی به دست گروه‌های اجتماعی و به ویژه توسط طبقات اجتماعی پرورده شده‌اند، در نظر می‌گیرد.

از آن پس روش‌شناسی و چشم‌اندازهای جامعه‌شناسی ادبیات به کلی دگرگون شدند: دیگر اثر در وهلهٔ نخست به صورت *بازتاب* آگاهی جمعی جلوه نمی‌کرد و پیوند اساسی نه در سطح محتوا بلکه در سطح *همخوانی ساختاری*[۲۳] برقرار می‌شد. آثاری بسیار متنوع ـ قصهٔ پریان، داستانی که ماجرایش در عصر پیش از تاریخ یا عهد باستان می‌گذرد و غیره ـ ممکن است ساختاری همخوان با ساختارِ گرایشهایِ معاصرِ آگاهی جمعی طبقه اجتماعی یا گروه اجتماعی معینی داشته باشند. افزون بر این، حتا در عرصهٔ ساختاری نیز اثر، بازتاب آگاهی جمعی واقعی نیست بلکه گرایشهای *بالقوهٔ* آگاهی جمعی را به بالاترین درجهٔ انسجام می‌رساند و آنها را در قالب جهانی تخیلی بیان می‌کند.

حد اعلای آگاهی ممکن

روشی که در بالا تشریح شد ما را به مفهوم محوریِ هرگونه جامعه‌شناسی دیالکتیکیِ و در نتیجه جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات می‌رساند: مفهوم *حد اعلای آگاهی ممکن*. هر گروه اجتماعی آگاهی و ساختارهای ذهنی خود را در پیوند نزدیک با عمل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خویش در درون مجموع جامعه می‌پرورد. اما آگاهی جمعی به یقین بیرون از آگاهیهای فردی وجود ندارند. هر فردی عضو چندین گروه است به نحوی که آگاهی او *آمیزه‌ای* یکتا و خاص از عناصر آگاهیهای جمعی گوناگون و اغلب متضاد است. بـه علاوه از گروههایی که به پایگاه اجتماعی او تعلق ندارد نیز تأثیر می‌پذیرد. بنابر این آگاهی جمعی فقط به‌صورت واقعیتی *بالقوه* در آگاهی یک‌ایک افراد گروه وجود دارد، واقعیتی که جامعه‌شناس می‌تواند آن را از رهگذر بررسی گروه به عنوان یک کل، روشن سازد. در نتیجه آگاهی جمعی در هر حال نوعی گرایش است نه یک واقعیت تجربی. وانگهی در میان گروه‌های اجتماعی متفاوتی که کل جامعه را تشکیل می‌دهند، دسته‌ای وجود دارد که نقشی بسیار مهم در تحول تاریخی و نقشی تعیین کننده در آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند: گروه‌هایی که هدف عمل و آگاهی آنان، ساخت آفرینی کل جامعه و در نتیجه، ساخت آفرینی مجموعهٔ روابط میان انسانها و روابط انسانها با طبیعت است. این گروه‌ها همان *طبقات اجتماعی* هستند.

دو مفهوم محوری جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات عبارتند از:

۱ـ اگر چه آگاهی واقعی گروه‌های اجتماعی فقط به ندرت و در طی دوره‌های کوتاه و استثنایی به بالاترین انسجام، یعنی به حد اعلای آگاهی ممکنِ سازگار با نفس موجودیت گروه اجتماعی نزدیک می‌شود، این حد اعلا ممکن است در تفکرات مفهومی (اندیشه‌های فلسفی) یا آفرینشهای تخیلیِ تعدادِ ـ البته به نسبت محدودی ـ از افراد به طور تجربی و بالفعل بیان شود.

۲ـ در میان این آفرینشها که از بخشهای نادری هستند که در آنها جلوه‌های حد اعلای آگاهیِ ممکنِ گروه یا به عبارت دیگر، جلوه‌های بالاترین انسجام گرایشهای آگاهی گروه به صورت تجربی یافت می‌شوند، آفرینشهای مربوط به گروه‌هایی که ساخت‌آفرینی کلیت روابط میان انسانها و روابط انسانها با طبیعت را دنبال می‌کنند، *جهانهایی* بسیار منسجم و یکپارچه را تشکیل می‌دهند یعنی در عرصهٔ مفهومی، به ایجاد نظامهای فلسفی می‌رسند و در عرصهٔ تخیلی ـ هنگامی که جهانهایی کاملاً غنی بیافرینند ـ به آثار بزرگ هنری.

بدین ترتیب به نوعی پژوهش می‌رسیم که برخلاف جامعه‌شناسی محتوایی، در مورد آثار مهم ادبی ـ یعنی آثار بسیار غنی و کاملاً یکپارچه و منسجم ـ کارآمدتر است و در مقابل، در مورد آثار متوسط ـ یعنی غیر منسجم و غیر یکپارچه ـ که ساخت‌بندی آنها آمیزه‌ای است شبیه آگاهی

● نخست باید ساختارهای ایستا را روشن کرد، سپس بررسی تکوین آنها.

● راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزش متفاوت داشتند می‌توانستند با نگارش آثاری دیگر به حل مسایل فردی خویش بپردازند.

● وجه اشتراک جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات با ساختگر این زبانشاختی در پذیرش مفهوم ساختار است.

تجربی و روزمرهٔ افراد، به دشواری به کار برده می‌شود. بنابر این دو نوع جامعه شناسیِ آفرینش ادبی وجود دارد: یکی جامعه شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی واقعی، محتوا، کلیشه‌های ذهنی[۲۴] و بازتاب که احتمالاً در آثار متوسط و در آنچه به *رسانه‌های گروهی*[۲۵] موسوم است، بیشترین کارآیی را دارد. دوم، جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیمِ آگاهی جمعی بالقوه، حد اعلای آگاهی ممکن، انسجام، ترکیب دیالکتیکی وحدت و غنا که در بررسی آفرینشهای عظیم فرهنگی که نقشی مهم در تاریخ داشته‌اند، بسیار کار آمدتر است.

دو سطح بررسی

وظایف بررسی جامعه‌شناختی از نوع دوم در دو سطح قرار می‌گیرند که در تبیین روش‌شناختی باید آنها را به دقت از هم جداکرد، ولی در جریان پژوهش به تمامی در هم می‌آمیزند. این دو سطح عبارتند از: مرحلهٔ تفسیر[۲۶] *[دریافت]* و مرحلهٔ تشریح[۲۷].

تفسیر

در عرصهٔ تفسیر، پژوهشگر باید یک الگوی ساختاری معنادارِ به نسبت ساده را برگزیند، الگویی که از تعداد محدودی از عناصر و پیوندهای میان این عناصر ساخته شده باشد و بتواند به تقریب تمامیت متن را توضیح دهد. البته به شرط آن که *کل* متن در نظر گرفته شود و هیچ چیزی به آن افزوده نگردد. در این جا باید سه نکتهٔ مهم را خاطرنشان کرد:

۱ـ به آسانی بسیار می‌توان برای اثری واحد، چندین الگوی معنادار برگزید که هریک از آنها تا حدی اثر را توضیح می‌دهد و البته بخشی از آن را نادیده می‌گیرد. این بدان معناست که پژوهش هنگامی واقعاً کارآمد می‌شود که بتوان میان الگو و متن چنان پیوندی برقرار کرد که *کلیت* متن را در بر گیرد.

۲ـ اگرچه پیامد ضروری گزینش هر الگویی این است که برخی از عناصر متن، از عناصری که در نظرگاه برگزیده، فرعی می‌نمایند، برتر شمرده می‌شوند ـ این تمایز به دقت تابع تفسیر انتخاب شده است ـ پژوهشگر در هیچ حالتی نباید تمایزی از این دست را در آغاز کار خویش انجام دهد. انجام این تمایز فقط هنگامی می‌باید صورت پذیرد که پژوهشگر ـ به دلایل کمّی ـ الگوی خود را پیشتر انتخاب کرده است.

۳ـ حذف بخشی از متن یا افزودن عناصری بیگانه به آن گاهی شکلهایی بی‌نهایت ظریف پیدا می‌کنند که برای پیشگیری از آنها باید بسیار هشیار بود: از جمله این گفته که «شرط‌بندی» پاسکال[۲۸] «برای فرد آزاداندیش» نوشته شده است و ربطی به نگرش نویسنده ندارد؛ یا این که اودیپ ـ که نه فردی زنده بلکه یک متن است و به همین لحاظ نمی‌تواند ضمیر ناخودآگاه داشته باشد ـ عقدهٔ اودیپ دارد، یعنی می‌خواهد پدرش را بکشد و با مادرش ازدواج کند؛ و یا کاربرد مفهوم نماد که به این گفته می‌انجامد که یک متن معنایی غیر از آنچه آشکارا بیان می‌کند، در بر دارد. با این همه باید افزود که مفهوم نماد را پس از این که الگوی تفسیر برگزیده شد، می‌توان به کار برد، البته به شرط آن که در این الگو بگنجد ولی در هیچ موردی نباید آن را برای دفاع از گزینش یک تفسیر به کار برد.

پس از آن که الگوی یکپارچه و منسجم، روشن شد ـ و تاکنون بخش اعظم تلاشها در عرصهٔ جامعه‌شناسی آفرینش ادبی به پژوهش همین الگو اختصاص داده شده است ـ باید به بررسی غنای آن پرداخت. یعنی جنبه‌های متعدد جهان اثر را که در چارچوب این الگو جای می‌گیرد، نشان داد. بُعدهای گوناگون هستی شناختی[۲۹] (مانند بُعد مرگ) روانشناختی و روانکاوانه (مانند زیست مایه «لیبیدو») و نیز جامعه‌شناختی (به عنوان مثال، گروه‌هایی غیر از گروهی که اثر در نظرگاه آن نوشته شده است: مانند مورد بورژواها در خسیس اثر مولیر و ژانسنیسم آلسست در نمایشنامهٔ مردم گریزه در حالی که آثار مولیر در نظرگاه اشراف درباری نوشته شده است) در همین مرحله جای می‌گیرند.

تشریح

دومین سطح، یعنی سطح تشریح باید در فرجام خود میان الگوی ساختاری که سازندهٔ وحدت و معنای اثر است، با گرایشهای یک فاعل یا آفریننده، رابطهٔ کارکردی برقرار سازد ـ رابطه‌ای که گنجاندن اثر را در مقام عنصر معنادار و کارکردی در یک کلیت گسترده‌تر، ممکن می‌سازد.

در این مورد، اندیشهٔ کانونیِ جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات آن است که این رابطه را هرگز نه با یک فرد بلکه فقط با یک آفرینندهٔ فوق فردی[۳۰] (جمعی)، با یک گروه اجتماعی می‌توان برقرار کرد. البته نقش نویسندهٔ را به عنوان میانجی نمی‌توان به هیچ رو انکار کرد؛ ولی پیوند میان اثر و نویسنده هیچ‌گاه *ضروری* نیست: راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزشی متفاوت داشتند چه بسا می‌توانستند با نگارش آثاری غیراز آنچه نوشته‌اند، به حل مسائل فردی خویش بپردازند. در مقابل، پیوند نمایشنامه‌های راسین و ژانسنیسم با اشراف صاحب مقام، پیوند کمدیهای مولیر با اشراف درباری، خصلتی کارکردی و ضروری دارد که بیش از هر بررسیِ محدود به درون متن یا تشریح فقط روانشناختی، پیشرفت هر چه بیشتر در عرصهٔ تفسیر و تحلیل زیبایی شناختی را ممکن می‌سازد.

در پایان این طرح روش شناختی باید خاطر نشان کرد که صرف نظر از تشریحهای مبتنی بر روانشناسی نویسنده، سه تشریح جامعه شناختی بیشتر مطرح شده‌اند: تشریح از رهگذر کل جامعه، به ویژه ملت و نیز قوم، ناحیه و مانند آنها؛ تشریح از رهگذر نسلها و سرانجام از رهگذر طبقات

اجتماعی. اگرچه نمی‌توان انکار کرد که هر یک از این واقعیتهای اجتماعی بر آفرینش ادبی تأثیر می‌گذارد، با این همه پرسش بر سر آن است که هر یک از این واقعیتها تا چه حدی می‌تواند از رهگذر پیوند کار کردی، به تبیین آن الگوی ساختاری بپردازد که معنای اثر را می‌سازد. در این مورد چنان می‌نماید که کل جامعه در عین این که بسیاری ار خصوصیات مهم اثر را تشریح می‌کند، نمی‌تواند آنچه را که سازندهٔ معنای فراگیر اثر است، توضیح دهد، زیرا که در اغلب موارد آفرینشهای گوناگون و بسیار با ارزش، به یک جامعهٔواحد و یک دورهٔ تاریخی مشخص تعلق دارند. راسین و مولیر و کورنی، پاسکال و گاسندی و دکارت، همگی فرانسوی هستند و اگر چه این عامل ممکن است بسیاری از نکات مشترک در نوشته‌های آنان را توضیح دهد اما قادر به تبیین نکات افتراق آنان نیست.

توالی نسلها نیز بی‌تردید با ترتیب زمانی آثار منطبق است اما دچار همان ایرادها و اشکالهاست (چندین اثر مهم و مختلف، اغلب در جامعه‌ای واحد به نسلی واحد تعلق دارند) و علاوه بر این معلوم نیست که چگونه می‌توان میان نسل ـ که واقعیتی ساختارمند نیست ـ و آفرینش عظیم فرهنگی که ساختارمندی، ویژگی اساسی آن است، پیوندی کارکردی برقرار کرد.

۳ ـ جامعه‌شناسی ادبیات و «نقد نو»

پس از تعیین جایگاه جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات در برابر دیگر مکتبهای جامعه‌شناختی و در برابر بررسیهایی که اثر را به زندگینامهٔ نویسنده پیوند می‌دهند، باید ـ گیرم به صورتی طرح‌وار ـ جایگاه آن را در برابر دیگر روشهایی مشخص کرد که اغلب در کنار این روش قرار می‌دهند و همهٔ آنها را تحت عنوان «نقد نو» گرد می‌آورند. وجه اشتراک جامعه شناسی دیالکتیکی ادبیات با ساختگرایی زبانشناختی در پذیرش مفهوم ساختار و نیز در این نکته است، که نخست باید ساختارهای ایستا را روشن کرد و سپس به بررسی تکوین آنها پرداخت. اما نقطهٔ تقابل قاطع این جامعه‌شناسی با ساختگرایی زبانشناختی در این امر است که آثار ادبی را نه زبان، بلکه پدیده‌های *گفتار* می‌داند و تأکید می‌ورزد که ساختارهای گفتار، برخلاف ساختارهای زبانی، خصلتی با معنا دارند. نه فقط زبان برای گفتار به طور عام و برای ادبیات به طور خاص جز وسیله‌ای برای بیان معنا نیست، بلکه بررسی کاربرد این وسیله نیز ـ در مورد یک متن خاص ـ پیش از روشن کردن معنای این متن، امکان پذیر نخواهد بود زیرا که در غیر این صورت هیچ وسیله‌ای نداریم تا تشخیص دهیم چه چیزی در ساختارهای زبانی یا نحویِ موجود در متن، مناسب هست یا نیست. و در این حال برای تعیین این که فهرست ساختارهایِ غیر معناداری که به کار رفته‌اند، کامل است یا نه، راهی جز استفاده از فراست فردی پژوهشگر وجود ندارد.

در برابر تشریح روانکاوانه که آن نیز مبتنی بر روشن کردن ساختارهای معنادار است، جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات می‌پذیرد که در همهٔ اعمال انسانی، آمیزه‌ای ـ البته با نسبتهای متفاوت ـ از ساختارهای معناداری که فاعل فردی دارند (ساختارهای زیست مایه‌ای) و ساختارهای معناداری که فاعل جمعی دارند، وجود دارد، اما با این همه این دو نوع ساختار در بنیاد ناهمگونند و در صورت غلبهٔ کامل ساختارهای دارای فاعل فردی بر ساختارهای دارای فاعل جمعی، با رؤیا، لغزش یا هذیان روبرو می‌شویم و در حالت مقابل، با اثری بزرگ که خصلتی تاریخی و فرهنگی دارد و بررسی آن به جامعه شناسی مربوط می‌شود. آمیزه و حد وسط این دو ساختار ناهمگون، نوشتار .و گفتار روزانه است. افزون بر این، تشریحهای روانکاوانه فقط بخشی به نسبت محدود از متن را توضیح می‌دهند و ـ نکتهٔ بسیار مهم آن که ـ هیچ وسیله‌ای برای تشخیص اثر یک نابغه از یک نوشته یا نقاشی یک دیوانه ندارند و می‌دانیم که این نوشته یا نقاشی، در زندگی فرد دیوانه همان کار کرد زیست مایه‌ای را دارد که شاهکار هنری در زندگی هنرمند.

در مورد درونمایگان[31] نیز اگر آن را به هیچ وجه با زندگینامهٔ نویسنده مرتبط نسازیم ـ و چنین کاری ناممکن نیست ـ بررسی جامعه شناختی بر آن است که کشف درونمایه‌های تکراری در درون اثر فقط یک مرحله از پژوهش است و در اغلب موارد گنجاندن آنها در یک ساختار معنادار نشان می‌دهد که تکرار، علاوه بر کارکردهای دیگر، این کارکرد را نیز داراست که در قالب شیوه‌های متعدد بروز خویش، تفاوتها را بیان کند.

۴ـ نتایج چند بررسی معین

صرف نظر از نوشته‌های لوکاچ که در بالا به آنها اشاره شد باید از چندین کار نام برد که می‌توان آنها را تاحدی به درستی به جامعه‌شناسی دیالکتیکی آفرینش ادبی منتسب کرد: کتاب پل بنیشو[32] به نام Morales du Grand Siecle (۱۹۴۸) که روش آن به مکتب لوکاچی بسیار شبیه است، هر چند که به نظر نمی‌رسد نویسنده با این مکتب آشنایی داشته یا از آن تأثیر گرفته باشد؛ کتاب Mimesis اثر اوئر باخ (۱۹۴۶) و *تاریخ اجتماعی ادبیات و هنر* اثر هاوزر (۱۹۵۳).

این کتابها آثاری جامع، ارزشمند، پربار و تفکر انگیزند. می‌توان از دو کتاب اریش کوهلر دربارهٔ شعر غنایی سبک تروبادور[33] و دربارهٔ رمانهای کرتین دوتروا[34] نیز نام برد. کارهای لوسین گلدمن دربارهٔ ژانسنیسم وراسین و پاسکال، اندیشهٔ کانت، ساختار رمان، و بررسیهای او ـ که در آنها در حقیقت، تحلیل درونی یا تفسیر، بیش از تشریح جامعه شناختی بسط داده شده است ـ در بارهٔ رمانهای آندره مالرو و نمایشنامه‌های ژان ژنه؛ و سرانجام چند پژوهش از همکاران او دربارهٔ پل‌نیزان، ماریوو، استاندال و سینمای معاصر[35].

در اینجا برای نمونه به ارائه چند طرح از تفسیر و تشریح جامعه شناختی بسنده می‌شود: در کتاب پیشگفتهٔ بنیشو که نوشته‌های کورنی، راسین و مولیر را با طبقات اجتماعی متفاوت جامعهٔفرانسه در قرن هفدهم مرتبط می‌سازد، تحلیل آثار مولیِر از همه برجسته‌تر و مهم‌تر است: تا هنگام نگارش این کتاب آثار مولیر را اغلب به طبقه سوم[36] مرتبط می‌ساختند ـ بی‌تردید به علت برداشت به نسبت آزاد از روابط مرد و زن و نوعی همدردی با شخصیت نوکران و کلفتها. شایستگی بنیشو در آن بود که یاد آوری کرد که در قرن هفدهم، طبقه سوم نه شفقت خاصی نسبت به نوکران و کلفتها داشته است و نه برداشتی آزاد از روابط جنسی، بلکه برعکس، اقتدار سرپرست خانواده را بر همسر و فرزندان، می‌ستوده است. درواقع بنیشو نشان داده است که آثار مولیر هنگامی به خوبی تبیین و روشن می‌شوند که بپذیریم در چشم انداز اشراف درباری نوشته شده‌اند، یعنی اشرافی که

آداب و رسومشان به آیین اپیکور و اخلاقشان به مفهوم عقل سلیم و اعتدال گرایش داشت. آثار مولیر در حقیقت تا کوچکترین جزئیاتش با این ذهنیت همخوانی دارد. این نکته به ویژه در مورد هجو فرد بورژوا و زاهد (*بورژوای نجیب*، *خسیس*، *تارتوف* و ...) صادق است. باید افزود که حتا نمایشنامهٔ *مردم گریز* هم که بنیشو بر اثر برداشت نادرست خود از ژانسنیسم به معنای آن پی نبرده است به خوبی تمام در این چشم‌انداز گنجانده می‌شود ـ در مقام هجو فرد ژانسنیست که با مقوله «همه یا هیچ چیز» می‌اندیشد و هرگونه سازشی را رد می‌کند.

کوهلر در بررسی رمانهای کرتین دو تروا نشان داده است که ساختار این رمانها تا چه حد فهم پذیر می‌گردد اگر آن را در نظرگاه شوالیه‌ها و اربابان کوچکی قرار دهیم که فروپاشی فزایندهٔ نظام فئودالی پایگاه اجتماعی و اقتصادی آنان ـ نظام تیولداری ـ را از میان برده است، شوالیه‌ها و اربابانی که از گسترش طبقهٔ سوم احساس خطر می‌کنند و در آرزوی بازگشت نظام فئودالی بر مبنای پایگاهی آزادی طلبانه و بدون سلسله مراتب ـ میزگرد[۳۷] ـ و فقط مبتنی بر دلاوریهای قهرمان رمان در پیکاری فردی با جهان خارجیِ دیوها ـ بازتاب دنیای بورژوایی ـ به سر می‌برند، دلاوریهایی که شادمانی جمعی «میزگرد» را به طور ادواری باز برقرار می‌دارند.

و سرانجام گلدمن در تحلیل ساختار تراژیک اندیشهٔ ژانسنیستی و آثار پاسکال و راسین، با الهام از لوکاچ، در عرصهٔ تفسیری، الگویی به نسبت ساده و متشکل از سه عنصر و یک مقولهٔ بنیادین را ارائه می‌دهد: خدا، انسان، جهان و مقولهٔ «یا همه یا هیچ‌چیز». بر مبنای این عناصر، نگرشی بسط می‌یابد که در آن، انسان که نمی‌تواند جز ارزشهای مطلق را بپذیرد و از هر گونه گذر کمّی و هر اندیشهٔ «کم یا بیش» بی‌خبر است، فقط دست ردی قاطع بر سینهٔ جهانی نارسا را بر می‌تابد که خواسته‌های تحقق‌ناپذیر الوهیت را در برابر آن قرار می‌دهد. بدین ترتیب به مفهوم خدای نظاره گر می‌رسیم که تحقق ارزشهای تحقق ناپذیر را از انسان می‌خواهد بی آن که هیچ گاه کوچکترین راهی برای رسیدن به این امر را به انسان نشان دهد. هر عملی در دنیا با تضادی مطلق روبه رو می‌شود و خواست خداوند به صورت دو خواست آشتی ناپذیر جلوه‌گر می‌گردد: در مورد ژانسنیستهای افراطی به صورت خواست اطاعت از اوامر ـ درست یا نادرست ـ کلیسا و امضای دستورالعمل محکومیت /که کلیسا علیه آنان صادر کرده بود/ در تضاد با خواستِ اقرار همیشگی به حقیقت و در نتیجه خودداری از امضای یک دستورالعمل نادرست. این طرح در خواستهای متضاد تراژدیهای راسین نیز باز یافته می‌شود: آندروماک[۳۸] برای نجات پسرش باید باپیروس[۳۹] ازدواج کند و برای وفادار ماندن به هکتور[۴۰] نباید به این کار دست بزند؛ ژونی به مقتضای عشق به بریتانیکوس[۴۱] باید در برابر نرون مقاومت کند و برای حفظ جان بریتانیکوس باید تابع نرون بشود؛ تیتوس[۴۲] و برنیس[۴۳] باید پیوندشان را حفظ کنند و در برابر فرمان جدایی که امپراتوری مقرر می‌دارد، سر تسلیم فرود آورند، و سرانجام فدر[۴۴] باید از خواستهای آشتی‌ناپذیر ونوس و خورشید پیروی کند. در چنین وضعیتی انسان درست در میانهٔ جهان یاوه اما حاضر و امر مطلقِ معتبر، اما غایب قرار می‌گیرد و یگانه راه حل، سرانجام، خاموشی و انزوا، و یا در عرصهٔ ادبیات، در نهایت، مرگ است.

از نظر جامعه‌شناختی، این نگرش به پایگاه اشراف صاحب مقام فرانسوی مرتبط می‌شود که زادهٔ ائتلاف طبقه سوم و سلطنت در پیکارشان با نظام فئودالی بود، اشرافی که از آغاز قرن هفدهم به‌بعد، شاهد آن بودند که موقعیتشان بر اثر تضعیف قطعی اشراف فئودالی و پیامد ناگزیر آن، یعنی سست شدن پیوندهای طبقهٔ سوم با سلطنت و نیز پیشرفت سلطنت مطلقه و همزاد آتی آن یعنی پیدایی اشراف درباری در مقام وزنهٔ مقابل طبقه سوم از دست می‌رود. گروه اجتماعی اشراف صاحب مقام که مأموران دولتی به تدریج جای مشاغل حکومتی آنان را می‌گرفتند و پایگاهشان به نحوی فزاینده به امور قضایی و اداری محدود می‌شد، بایستی نسبت به سیاست حکومت سلطنتی حس خصومت داشته باشد اما پایگاه اجتماعی و اقتصادی این گروه با چنین خصومتی ناسازگار بود، زیرا که از نظر عقلانی بدان سبب نمی‌توانست با این حکومت به مقابله برخیزد که موجودیتش در گرو بقای آن بود و هیچ چشم اندازی برای موجودیت مستقل نداشت. پایگاه اجتماعی صاحب منصبان در واقع تابع داشتن مقام و منصب بود و الغای بعدی سلطنت در جریان انقلاب فرانسه، محو صاحب منصبان را نیز در پی داشت. بر چنین مبنایی می‌توان دریافت که چرا یک نگرش تراژیک، حول محور تضاد رفع نشدنی میان عقل و احساس، شکل گرفته است ـ نگرشی که با نظرگاه نمایشنامه‌های کورنی یا مولیر متفاوت است: نمایشنامه‌های کورنی که با گرایش طبقه سوم مرتبط است، بر تقدم عقل تأکید می‌ورزد و نمایشنامه‌های مولیر، در چشم‌انداز اشراف درباری، ضرورت عقل سلیم، سازگاری، آدابدانی و سازش را خاطر نشان می‌کند.

ترجمهٔ محمد پوینده

۱ ـ مسئولان‌دانشنامهٔ معروف Encyclopaedia Universalis که آوازه و اعتبار جهانی دارد، به علت مقام والای لوسین گلدمن در عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات، نگارش مبحث «جامعه‌شناسی ادبیات» را به گلدمن واگذارکرده‌اند و این مقاله ترجمهٔ همین مبحث است:

Literature,(sociologie de la) (1970), in EncyclopaediaUniversalis, Volx, 1971, PP 7-10.

2- consciececolllectiv

3- structuresmentive

4- èpistèmologie

5- thematique

6- RobertEscapit

7- Bordeaux

8- Le Litteraire et le social

9- Leo,Lwentha

۱۰ـ Madame de Stael، ادیب و نویسندهٔ فرانسوی ۱۷۶۶ ـ ۱۸۱۷).

۱۱ـ Hypolyte taine، ناقد ادبی، فیلسوف و مورخ فرانسوی (۱۸۲۸ ـ ۱۸۹۳).

۱۲ـ Franz Mehring ، سیاستمدار آلمانی (۱۸۴۶ ـ ۱۹۱۹) از اعضای جناح چپ حزب سوسیال دمکرات آلمان بود و سپس به حزب کمونیست آلمان پیوست.

۱۳ـ گلدمن در جایی دیگر در این باره می‌نویسد: «تمامی دیگر مکتبهای جامعه‌شناسی ادبی، کهن یا معاصر، ـ به جز ساختگرایی تکوینی ـ درواقع می‌کوشند تا مناسباتی میان محتواهای آثار ادبی و محتواهای آگاهی جمعی برقرار کنند. چنین روشی ... دو نقص مهم دارد:

الف) نویسنده، عناصر محتوای آگاهی جمعی، یا به بیان ساده جنبهٔ تجربی و بی‌واسطهٔ واقعیت اجتماعیِ پیرامونی را هیچ‌گاه نه به طور منظم به نمایش مجدد در می‌آورد و نه به طور عام. نمایش مجدد این عناصر و جنبه‌ها فقط در برخی از بخشهای اثر وجود دارد. به بیان دیگر، هنگامی که بررسی جامعه‌شناختی، به طور عمده یا منحصراًبه سوی پژوهش انطباقهای محتوایی می‌گراید،

وحدت اثر، یعنی خصلت در حقیقتاً ادبی آن را از نظر دور می‌دارد.

ب) باز آفرینی جنبهٔ بی‌واسطهٔ واقعیت اجتماعی و آگاهی جمعی در اثر هنری به طور کلی هنگامی بیشتر رایج است که نویسنده نیروی آفرینندگی کمتری دارد و به توصیف یا روایت تجربهٔ شخصی خود بسنده می‌کند، بی آن که این تجربه را خلاقانه و هنرمندانه به جهان اثر منتقل سازد». لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) ترجمهٔ محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران ۱۳۷۱، ص ۳۱۹ ـ ۳۲۰

۱۴ـ هنر به عرصهٔ تخیل و خیالپردازی متعلق است اما فلسفه به عرصهٔ مفاهیم و نظریه‌پردازی ـ م

۱۵- Erich Kohler، منتقد و اندیشه‌گر آلمانی (۱۹۲۴ ـ ۱۹۸۱) اریش کوهلر از بنیانگذاران جامعه‌شناسی ادبیات در آلمان محسوب می‌شود. با پیروی از نگرشی تاریخی ـ جامعه شناختی، راه لوکاچ وگلدمن را ادامه داده و در مواردی نیز به انتقاد از نظرگاه گلدمن پرداخته است و پس از این دو، از بزرگترین جامعه‌شناسان ادبیات در سطح جهان به شمار می‌رود. او سالها در دانشگاه‌های مختلف تدریس کرده و آثار بسیاری نوشته است.

16- E. Auerbach.

17- Arnold Hauser.

18- Structure significative

19- Speculatif

20- Phenomenologique

21- des formes a priori de l,esprit

22- esprit obyectif

23- homologie structurale

24- stereotype

25- mass media

26- Interpretation

27- explication

۲۸ـ برای آشنایی بیشتر با «شرط بندی» پاسکال، رجوع شود به: سیری‌سلوک، نوشته بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰، ۲۲۴ ـ ۲۲۹.

29- Ontologique

30- sujet transindividuel

31- thematique (la)

32- Paul Benichou

۳۳ـ troubadour، سبکی که در آغاز قرن نوزدهم در ادبیات و هنر جلوه‌گر شد و وجه مشخص آن ستایش قرون وسطی بود.

۳۴ـ Chretien de troyes، شاعر فرانسوی (۱۱۳۵ ـ ۱۱۸۳) مولف رمانهای شوالیه‌گری که به شعر نوشته شده‌اند.

۳۵ـ از این پژوهشها تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد تاکنون دو کتاب منتشر شده است: نخست کتابی از اندیشه‌گر ایرانی، یوسف اسحاق‌پور دربارهٔ نیزان و دیگر کتاب همسر گلدمن دربارهٔ سینما و جامعهٔ مدرن:

Youssef Ishagh pour, Paul Nizan, یا Sycomore, paris.
Annie Gold Mann, Cinema et Societe Moderne, le Cinema de 1958 a 1968, Godard - Antonioni - Resnais - Robbe - Grillet DENOEL / GONTHIER, 1974 - paris.

36- tiers - etat

۳۷ـ Table ronde، اشاره به نشست سالیانهٔ شوالیه‌های برگزیده دور یک «میز گرد». در این نشست، شوالیه‌ها بدون درگیر شدن در منازعات برتری طلبانه، بر مبنای مساوات و برابری به حل مسائل مشترکشان می‌پرداختند.

38- Andromaque

39- Pyrrhus

40- Hector

41- Britannicus

42- Titus

43- Berenice

44- Phedre



انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود مؤسسه انتشارت نگاه

	نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال
۱	آشیان عقاب	کنستانتین هون	ابراهیم یونسی	۱۳۰۰
۲	دوست مشترک ما	چارلز دیکنز	ابراهیم یونسی	۴۸۰۰
۳	مادام آرنو	گوستاوفلوبر	عبدالحسین شریفیان	۳۵۰۰
۴	قهر دریا	یاشار کمال	رحیم رئیس‌نیا	۳۲۰۰
۵	کوه جادو	توماس مان	دکتر حسن نکوروح	۴۵۰۰
۶	میراث شوم	جورج گیسینگ	ابراهیم یونسی	۵۷۰۰
۷	گورستان غریبان	ابراهیم یونسی		۶۵۰۰
۸	شوهر آهو خانم	علی محمد افغانی		۸۰۰۰
۹	قصه آشنا	احمد محمود		۷۰۰
۱۰	مروارید و تاتوی قرمز	جان اشتاین‌بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰
۱۱	دره دراز و مرگ زندگی	جان اشتاین‌بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰
۱۲	محکوم به اعدام	علی محمد افغانی		۱۰۰۰
۱۳	باد در بادبان	محمد بهارلو		۱۰۰۰
۱۴	مرگ سینمائی	محسن دامادی		۱۲۰۰
۱۵	کلیات اشعار نیما یوشیج	تدوین سیروس طاهباز		۶۳۰۰
۱۶	دیوان فارسی شهریار			۱۲۵۰۰
۱۷	دیوان ترکی شهریار			۲۸۰۰
۱۸	شعر زمان ما	احمد شاملو		۲۴۰۰
۱۹	شعر زمان ما	اخوان ثالث		۲۷۰۰
۲۰	شعر زمان ما	سهراب سپهری		۲۴۰۰
۲۱	دیوان پروین اعتصامی			۴۲۰۰
۲۲	دیوان حافظ			۴۲۰۰
۲۳	مثنوی معنوی			۷۰۰۰
۲۴	داستان و نقد داستان جلد اول	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۲۵	داستان و نقد داستان جلد دوم	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۲۶	نقد ادب روس	اندروفیلد	ابراهیم یونسی	۲۵۰۰
۲۷	شرح سودی بر حافظ	سوری	عصمت ستارزاده	۲۵۰۰۰
۲۸	نقد کلیدر	محمد بهارلو		۵۰۰
۲۹	نویسندگان پیشرو ایران	محمد علی سپانلو		۲۲۰۰
۳۰	کوچه هفت‌پیچ	باستانی پاریزی		۲۶۵۰
۳۱	تاریخ اجتماعی ایران جلد ششم	مرتضی راوندی		[illegible]
۳۲	زندگی و هنر ون گوگ	پی‌یر کابان	علی‌اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۳۳	زندگی و هنر سزان	آمبرواز ولار	علی‌اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۳۴	اتللو	شکسپیر	ناصرالملک	۷۰۰
۳۵	چارلی چاپلین	دکتر حسن مرندی		۱۱۰۰
۳۶	فرهنگ فیلم‌های فارسی	جمال امید		۷۰۰۰
۳۷	مهدی خالدی	حبیب‌الله نصیری‌فر		۲۵۰۰
۳۸	مکتب‌های ادبی	رضا سید حسینی		۴۵۰۰
۳۹	فن نمایشنامه‌نویسی	لاجوس اگری	مهدی فروغ	۱۵۰۰
۴۰	مبانی زبانشناسی	اچیسون	محمد فائض	۲۸۰۰
۴۱	مادران باید بدانند	دکتر ایرج فرزانه		۲۰۰۰
۴۲	فرهنگ نام	فریدهٔ دانائی		۱۳۰۰

آدرس: تهران خیابان ۱۲ فروردین تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

رومان یاکوبسون

نسلی که شاعرانش را بر باد داد (۳)

همین انستیتوی احیای انسان در آینده را در عرصه‌ی کمدی، در ساس می بینیم. این بنمایه در واپسین کارهای مایاکوفسکی حضوری مؤکدتر دارد. این بنمایه، مضمونِ نمایشنامه‌ی شستشوست: «زنی فسفری بر ماشین زمانِ آمده از آینده ظاهر می‌شود. مأموریت این زن برگزیدن بهترین‌ها و انتقال این بهترین‌ها به یکی از سده‌های آینده است: با اولین علامت به پیش برده می‌شویم و زمانِ نابود شونده را از هم می‌دریم... زمان به پرواز در می‌آید و با پروازش زیرسازی سنگین کهنگی‌ها، زیرسازی ویران از تردیدها را جارو می‌کند و درهم می‌شکند.» این بار نیز، اعتماد شرط زندگی دوباره است. مردم فردا باید نه تنها آنچه را در پیش رو دارند که حتا گذشته را نیز تغییر دهند. «اینک/ وقت درهم‌شکستن سدها/ اینک/ لگدکوب هر سد/... این را نوشته‌ایم/ دنیا چنین خواهد بود/ و چهارشنبه/ و دیروز/ و امروز/ و همیشه/ و فردا/ و دیرتر/ در سده‌ها و سده‌ها» (۱۵۰ ۰۰۰ ۰۰۰). حتا شعر لنین نیز با همه‌ی رمزش، از همین می‌گوید:

و مرگ
نباید
که دستش زند
که او
جزئی از بودجه‌ی آینده است!
و جوانان
گوش می‌دهند
این شعرها را که راجع به مرگ است
و گوش قلبشان می‌شنود:
جاودانگی

در متن‌های قدیمی‌تر مایاکوفسکی، جاودانگی فیزیکی شخصی به‌رغم تجربه‌ی علمی تحقق می‌یابد. «دانشجویان!/ هر آنچه می‌دانیم/ هر آنچه می‌آموزیم/ مسخره‌بازی است!/ فیزیک/ شیمی/ اخترشناسی/ همه خزعبل است!» (خداشدنِ مایاکوفسکی). در آن روزگار علم به چشم مایاکوفسکی چیزی به‌جز هنر بیهوده‌ی استخراج یک مجذور بر ثانیه و کلکسیونِ ناانسانی پس مانده‌های سنگ شده‌ی تابستانی سپری شده نیست. سرود دانشمندان در ابتدا هزل‌آمیز بود و تنها وقتی به سرودی راستین بدل شد که مایاکوفسکی در «مغز فوتوریستی اینشتین» و در فیزیک و شیمی فردا، ابزارهای معجزه‌آسای زنده کردنِ دوباره‌ی انسان را دید. «ولگای زمان انسانی، رودی که زاده شدنمان ما را همانند چوب شناور به درون آن می‌انداخت، ما را به دست و پا زدن در جریانش می‌انداخت، ـ این ولگا اینک رام ما شده است. زمان را مجبور خواهم کرد بایستد و به آن سویی که دلخواه من است به سرعتی که دلخواه من است بشتابد. مردم



خواهند توانست از روزها پیاده شوند درست همانند مسافران که از تراموای یا اتوبوس پیاده می‌شوند... آن‌وقت می‌توانی سال‌های طولانی و ناگذرای رنج را به توفان بدل کنی، سر را به میان شانه‌ها فرو بری و بگذاری خمپاره‌ی خورشید از بالای سرت بگذرد بی‌آنکه زخمی‌ات کند یا دعوایت کند، هر دقیقه صد بار بگذرد و روزهای تیره را به پایان برساند.» (این کلمه‌های مایاکوفسکی عیناً همان کلمه‌های خلبنیکوف است).

اما راه‌های دستیابی به جاودانگی هر چه باشد، تصویر جاودانگی در اسطوره‌های شاعرانه‌ی مایاکوفسکی تغییر نمی‌کند: مایاکوفسکی به زنده شدنِ دوباره‌ی ناجسمی و نامتبلور باور ندارد. جاودانگی برای او این دنیایی است، زمینی است: «من دوستدار دلم/ و کجاست دل آن‌که جسم ندارد؟/... خیره زمین را نگاه کرد/... گله‌ی فاقد جسم/ گله‌ی رهرو ابدی غم!» (انسان). «در اینجاست، در زمین، که می‌خواهیم زندگی کنیم ــ نه بالاتر و نه پایین‌تر ــ همه‌ی این کاج‌ها، خانه‌ها، اسب‌ها و علف‌ها را می‌خواهیم» (راز ـ مضحکه). «با همه‌ی قلبم/ به سرتاسر این زندگی/ به این جهان/ باور کرده‌ام/ باور می‌کنم» (از این). خاکی بودنِ ابدی، این است رویای مایاکوفسکی. مضمون زمین در آثار او با هر گونه انتزاع فرازمینی و نامتبلور مخالف است. مضمون زمین برای مایاکوفسکی و خلبنیکوف تبلوری پرچگالی و فیزیولوژیکی است (تبلوری که گاه حتا از جسمی فراتر می‌رود و گوشتی می‌شود). غایتِ بیانی این مضمون، کیش صادقانه‌ی جانور و خرد حیوانی است.

«استخوان‌های مدفون برمی‌خیزند/ از خاکریزهای قبر بیرون می‌آیند/ پوشیده از گوشت می‌شوند» (جنگ و صلح). و این گفته چیزی به‌جز تحقق ادبی تصویری دیسه‌وار و مضحک است. آینده‌ی از نو زنده‌کننده‌ی آدم‌های زمانِ حال فقط رَویه‌یی شاعرانه نیست، فقط هماغوشی عجیب دو سطح از یک روایت نیست: مخفی‌ترین اسطوره‌ی مایاکوفسکی است.

عشق کاستی‌ناپذیر مایاکوفسکی به آینده‌ی معجزه‌گر با دشمنی‌اش با بچه‌ها همراه است، دشمنی‌یی که در برخورد نخست با فوتوریسم متعصبانه‌ی او کاملا ناسازگار می‌نماید. اما واقعیت آن است که اگر مضمونِ وسواس‌گونِ کینه از پدر و «عقده‌ی پدر و مادری» در نزد داستایفسکی با ستایش او از نیاکان و با احترام به سنت هماهنگ می‌شود، در جهان معنوی مایاکوفسکی نیز ایمانِ مجرد او به دگرگونی آتی دنیا با دو چیز پیوند می‌خورد: از یک سو با کینه‌ی ناگزیرش به فردای مشخص و بدْجاودان، فردایی که فقط تداوم امروز است («همه تقویم‌ها به هم شبیه‌اند») و از دیگر سو با دشمنی همراه‌اش با «عشق مرغ مادرانه» که پیامدی جز بازتولیدِ مداوم سطحی‌گری و روزمرگی ندارد. شاید وظیفه‌ی خلاق «بچه‌های تعاونی‌های اشتراکی» می‌توانست در رزم بی‌پایان در برابر کهنگی برای مایاکوفسکی اهمیتی مجرد داشته باشد، اما واقعیت آن است که کافی بود بچه‌یی با پوست و گوشت و استخوان وارد اتاقش شود، همه ماهیچه‌هایش بی‌اختیار منقبض می‌شد. مایاکوفسکی نمی‌توانست اسطوره‌ی آینده‌اش را در هیچ بچه‌ی مشخص باز بشناسد. بچه برای مایاکوفسکی چیزی به‌جز شاخ و برگ تازه‌ی دشمن هزارچهره نبود. بی‌دلیل نیست اگر بچه‌های گروتسکِ فیلمنامه‌ی مایاکوفسکی به نام حالتان چطور است؟[6] فرزندانِ به‌حق آریستید و تمیستوکلس، آن دو شخصیتِ دارای احساسات ابلهانه‌اند[7]. چند کلمه هم درباره‌ی خودم، یکی از شعرهای دوره‌ی جوانی مایاکوفسکی، چنین آغاز می‌شود: «دوست دارم مردنِ بچه‌ها را تماشا کنم». در شعری دیگر، بچه‌کشی به مضمونی کیهانی بدل می‌شود: «پدرم!/ خورشید!/ به من رحم کن/ تو/ دست کم تو/ شکنجه‌ام نکن!/ خونم را/ تو ریخته‌ای/ و خونم/ اینک/ همانند گذرگاهی پرپیچ/ در درّه جاری است». در جنگ و صلح، «عقده‌ی بچه» را غرق در همان نور خورشیدی می‌بینیم که مضمون همیشگی و در همان حال شخصی مایاکوفسکی است:

می‌شنوید
خورشید نخستین پرتوهایش را پرت می‌کند
و هنوز نمی‌داند
وقتی کارش تمام شد
به کجا خواهد رفت
و این من بودم
مایاکوفسکی
که کودکِ مثله مثله را
به پای بت
انداختم

پیوند میان مضمونِ بچه‌کش و مضمونِ خودکشی نیز ناگفته پیداست: هم این و هم آن هر یک شیوه‌یی متفاوت برای محروم ساختن زمانِ حال از تداوم و شیوه‌یی «برای قطع جریانِ زمانِ نابودشونده» است.

تصویر شاعر از چشم مایاکوفسکی نیز به ایمانِ او به پیروزی بر زمان و حرکتِ پیوسته‌ی آن پیوند خورده است. برای مایاکوفسکی، شاعر یک روبنای مکانیکی نیست که بر بنای پایان‌یافته‌ی روزمرگی افزوده می‌شود (بی‌دلیل نیست اگر مایاکوفسکی به نقد فورمالیستی ادبیات آنقدر نزدیک بود). در باور مایاکوفسکی، شاعر اصیل «نیامده است علف زندگی روزمره را بچرد و پوزه به زمین تکیه دهد» زیرا «اگر ضعیف در جای می‌ایستد تا رویدادی روی دهد و آن را بازتاب دهد، قوی پیشاپیش رویداد می‌دود و آنقدر جلو می‌افتد که زمان را دهنه می‌زند و به دنبال خودش می‌کشد». تصویر شاعری که از زمان جلو افتاده و زمان را به تندتر رفتن نهیب می‌زند، یکی از تصویرهای پایدار مایاکوفسکی است. آیا این تصویر، تصویر حقیقی خود مایاکوفسکی نیست؟ خلبنیکوف و مایاکوفسکی پیشامد انقلاب را با دقتی شگفت‌انگیز پیشبینی کردند (حتا تاریخ آن را نیز گفتند). این نکته البته نکته‌یی فرعی است، اما بی‌اهمیت هم نیست. به اعتقاد من هیچگاه گفته‌های نویسنده به اندازه‌ی امروز اینچنین رُک و سنگدلانه سرنوشت او را برملا نکرده است. نویسنده در آتش پیش‌آگاهی از زندگی خود می‌سوزد و می‌آموزد که زندگی‌اش را در زمانِ خود دریابد. هم بلوکِ خداجوی و هم مایاکوفسکی مارکسیست هر دو به وضوح می‌بینند که آنچه سرودنِ شعر را به شاعر فرمان می‌دهد، نیرویی بنیادی و توضیح‌گریز است: «این غرش ـ آهنگِ بنیادی از کجاست؟/ نمی‌دانم». حتا مکان تجلی‌اش نیز ناآشناست: «در بیرون از من/ یا شاید فقط در درونِ من/ احتمالا فقط در درونِ من».

م. کاشیگر

۶. بچه چهار دست و پا با توله سگ حرف می‌زند: «مال من خیلی حرف‌شنو است. وقتی خودش دلش می‌خواهد جیش نمی‌کند، وقتی من به‌اش می‌گویم جیش می‌کند.» مادر از این حرف به وجد می‌آید: «چه بچه‌ی نازی! نگفتم خیلی بیش‌تر از سنش عقلش می‌رسد!»
۷. بچه‌های سوبالکوویچ در ارواح مرده‌ی گوگول.

غلامحسین ساعدی

مَقتَل (۲)



منذر چیزی نگفت و من جرعه‌ای آب خوردم. هر چه دور می‌شدیم، بیابان ساکت‌تر میشد. جز زنگولهٔ شتر منذر و پارس سگی از دور دست که به سرفهٔ پیرزنی می‌مانست، صدای دیگری نبود. آفتاب روی افق پشت سر ما نشسته بود، و شن‌ها همچون براده‌های در حال مذاب می‌درخشیدند و رگه‌های تیره‌ای از طرف شرق بین آن‌ها می‌دوید و خاموششان می‌کرد، و زمانی که زمین در سایه غرق شد، باد خنکی وزید و من نفس راحتی کشیدم و آنگاه منذر گفت: «مواظب باش!»

از روبروی ما سواری می‌آمد که روی سینهٔ شترش لکه سفید و بزرگی بود. هر دو ایستادیم. آن مرد نزدیک که شد پیچه‌اش را روی صورت کشید و بی‌آن که ما را نگاه کند از کنار ما رد شد.منذر آهسته به من گفت: «شناختی کی بود؟»

گفتم: «البته که شناختم.»

و برگشتم و با صدای بلند داد زدم: «یا بکر!»

مرد برگشت و ایستاد. دوباره داد زدم: «ای بکر تو مرا نمی‌شناسی؟ من عبداله‌ابن سفیان هستم، از قبیله بنی‌اسد.» و همان وقت آن مرد پیچه از صورت پایین کشید و به طرف ما نزدیک شد. سلام کردیم و سلام کرد. شترها را خواباندیم و پیاده شدیم. قیافه خسته و دلخوری داشت و چین و چروک غریبی دور چشمانش را گرفته بود و به صورت پیرمردی در آمده بود که نمی‌توانست روی پای خود بند شود، به ناچار نشست و به جهاز شترش تکیه داد. با هم نشستیم. منذر پرسید: «بکر، چرا چنین پژمرده‌ای؟»

زیر لب گفت: «خسته‌ام و قدرت از وجودم رخت بربسته.»

من پرسیدم: «به کجا می‌روی؟»

گفت: «عازم مدینه هستم.»

گفتم:«به چه نیت بار سفر بسته‌ای؟»

گفت: «به سراغ محمد حنفیه می‌روم.»

گفتم: «تو با او چه کار داری؟»

جواب داد: «رازی دارم که تنها به او می‌توانم بگویم.»

منذر پرسید: «از کجا می‌آیی؟»

بکر گفت: «مدتی در کوفه بودم. چند روزی است که از آن جا بیرون آمده‌ام.»

من پرسیدم: «در راه حسین بن علی را ندیدی؟»

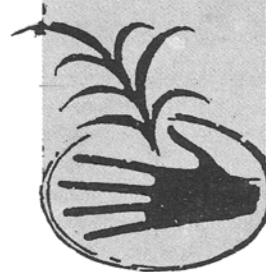
جواب داد: «چرا با کاروان خود، در زباله منزل کرده بود.»

منذر پرسید: «به خدمتش نرسیدی؟»

بکر گفت: «نه جرأت این کار را نداشتم.»

من پرسیدم: «برای چه جرأت نداشتی، مگر تو هم از مأمورین ابن زیاد می‌ترسی.»

بکر گفت: «نه به خداوندی خدا، من نمی‌توانستم



پیش حسین بروم و آن همه اخبار ناگوار را برای او نقل کنم.»

منذر گفت: «مگر چی شده؟»

بکر گفت: «ای منذر، من از کجا برای شما حکایت کنم شهر کوفه دیگر جائی نیست که بشود در آن نفس راحتی کشید. همه چیز در هم و برهم شده، ایمان و اعتقاد رخت بر بسته، کس را به کس اعتماد نیست. غلامان و جان نثاران آن سگ هرزه به دنیا و درهم همه را فریفته‌اند، در هر مجلس، حسین بن علی و دوستانش را سب می‌کنند. و شیعیان علی دچار چنان تفرقه‌ای شده‌اند که از ترس جان در مجالس دشمنان حاضر می‌شوند و برای پسر معاویه حمد و ثنا می‌فرستند. قلادهٔ اطاعت از زر و زور به گردن خیلی‌ها افتاده، مخالف و موافق را از هم نمی‌توان تشخیص داد، همه گرفتار جان خود شده‌اند، هر آدم ساده‌ای را که سر به کار خود دارد، چندین جاسوس در میان گرفته‌اند و اگر یکی از تملق قلدران و زورمندان سر باز زند، با اشارهٔ چشم و ابروی هر بی‌سرو پایی حسابش را می‌رسند. قتل و خونریزی مباح شده است، گریه و شیون را در گلو خفه می‌کنند. همه مجبورند خود را خوشحال و خندان نشان دهند، مجالس عیش و طرب همه جا برپاست، در حالی که در کلبه‌های تاریک غم‌زده، دیگران خون می‌گریند. فحشاء و دزدی، وتملق و کاسه‌لیسی قباحت خود را از دست داده و همه هر کار می‌کنند، به دروغ می‌کشد، نماز و روزه و آداب و مناسک دینی و ذکر انبیاء و تلاوت کتاب خدا، همه وسیلهٔ تظاهر است. سجود و رکوعی که به آستان خاکی حضرت حق می‌شد، دربارگاه دشمنان خلق گذارده می‌شود.»

در این جا بکر ساکت شد، و من کوزهٔ آب از پشت جهاز بازکردم و بدستش دادم، جرعه‌ای آب خورد، سر روی زانوان خود گذاشت.

منذر گفت: «بکر خیلی خسته است.»

و من اضافه کردم: «مهم‌تر این که اخبار زیادی دارد و هر طوری شده باید با ما در میان گذارد.» شب رسیده بود، ما هر سه خسته بودیم. من گفتم: «بهتر است در همین بیابان اطراق کنیم.»

هر دو قبول کردند و بلند شدیم و همراه شترها به بیراهه راندیم و در کفه‌ای نشستیم و سه جهاز سه شتر را دور هم چیدیم. در تیرگی شبانه چند لقمه‌ای شام خوردیم.

من گفتم: «بکر، می‌دانم که خسته‌ای و قدرت حرف زدن نداری، آنچه که گفتی، کافی نیست، بهر صورتی شده اخبار دقیق را برای ما تعریف کن.»

بکر آهی کشید و گفت: «اول خبر این که مسلم بن عقیل وهانی‌بن‌عروه و‌امسلم بن عوسجه و ابو ثمامه و ابن کثیر و پسران مسلم و عبداله ابن قیطر و ده‌ها مبارزین دیگر کشته شدند و در کوفه دیگر کسی نمانده است.»

من با فریاد گفتم: «ای بکر! چگونه ممکن است؟»

بکر گفت: «به خدا که همه را به چشم خودم دیدم.»

منذر گفت: «تو، تو چه‌گونه جان سالم بدر بردی.»

بکر گفت: «من هر چند از ته دل با آن‌ها بودم ولی در عمل تنها تماشا می‌کردم، والا دیگر این جا نبودم.»

من پرسیدم: «تو این همه را می‌دانستی و از برابر منزل حسین رد شدی و چیزی به او نگفتی؟»

بکر گفت: «ساعت‌ها مردد بودم، کسی از من سؤالی نکرد، و من هم نمی‌توانستم خبر ناگواری به کسی بدهم.»

گفتم: «مگر مسلم‌بن عقیل در خفاگاه به سر نمی‌برد؟»

بکر گفت: «چرا، او در منزل هانی بود.»

منذر پرسید: «چه‌گونه به هانی مشکوک شدند. او که از بزرگان کوفه و مورد اعتبار همه هست.»

بکر گفت: «غلامی مصقل نام، با هزاران درهم، در لباس طرفداران حسین و با زبان چرب و نرم خود را به مسلم به عوسجه رساند و چنان جان فشانی و از خود گذشتگی نشان داد که وارد جرگه شیعیان گردید. و او را به مجلس مسلم بن عقیل راه دادند و او چند هزار درهم را در اختیار پسر عقیل گذاشت تا با آن وسایل حرب تهیه کنند و چنان در مدتی کوتاه اعتماد همگان را جلب کرد که هر شب در مجالس حاضر می‌شد و تمام اعوان و انصار را شناخت و همه را یک جا لو داد. مسلم را بالای قصر گردن زدند و هانی را در بازار گرداندند و به انواع آزار و اذیت کشتند و احدی از آن جماعت که شب و روز دل در گرو او داشتند، لب از لب باز نکردند و من زیر لب گفتم: «درست مثل خود تو.»

بکر گفت: «چه می‌گویی عبداله، اگر من کشته شده بودم، چه دردی دوا می‌شد؟»

گفتم: «الان زنده ماندنت چه دری را دوا می‌کند، تو از زباله رد شدی و کلمه‌ای از این‌ها را به گوش حسین نرساندی.»

بکر گفت: «برای چی مرا شماتت می‌کنی، حال و روزگار مرا اگر کس دیگری هم داشت چنین می‌کرد.»

من از جا بلند شدم و گفتم: «به خداوندی خدا، همین امشب من باید خود را به حسین برسانم و آنچه اتفاق افتاده برایش بازگو کنم.»

منذر گفت: «من چه کار کنم؟»

گفتم: «تو هم اگر خواستی، با من همراهی می‌کنی.» و بکر گفت: «من چه کار کنم؟»

گفتم: «تو تا به مدینه برسی، کار از کار گذشته، یا با ما بیا، یا به قبیله برگرد.»



احمد قدرتی‌پور

داستان

پرو، پرنده و زاینده رود

زمانی که او را یافتند، سرش را روی میز چوبی کهنه‌ای گذاشته بود و نگاه می‌کرد. به کجا؟ کسی نمی‌دانست. شاید به تابلوی غبار گرفتهٔ روبرویش که جوانی در آن می‌خندید. کنار دستش پاکت نامه‌ای بود بی‌نشان و بی‌امضاء، حاوی مقداری پول و یک نامه ...

همسر عزیز و مهربانم!

پس از سلام، امیدوارم حالت خوب باشد. راه دور است و با این وضع و حال نمی‌توانم پیش تو بیایم. پاهایم قرار ندارند و گاه دچار سرگیجه می‌شوم و چشمهایم سیاهی می‌رود. سالهاست که از تو بی‌خبرم، و این البته بسیار ناراحتم می‌کند. سالهاست که از تو دورم. تو نباید مرا تنها می‌گذاشتی. این پسر هم که اخلاق خودت را دارد و درست مثل تو بی‌خبر می‌گذارد و می‌رود. بی خبر که نه، اما نه تو گفتی و نه او. یعنی می‌خواهم بگویم انتظار نداشتم که به این صورت باشد. فکر می‌کنم بهتر است دوباره دور هم جمع شویم و مثل گذشته‌ها، آن روزهایی که پسرمان کوچک بود و تو مریض نبودی و دکترها جوابت نکرده بودند، دست پسرمان را بگیریم و برویم سر آب روان. تو این طور می‌گفتی، یادت هست؟ برویم سر آب روان و یکی دو ساعت بمانیم و سبک بشویم و برگردیم تو این خانه که حالا به اندازهٔ تو تنهاست. این پسر و من که مثل ارواحیم و آرامش و تنهایی این خانه را نمی‌توانیم به هم بزنیم. شاید تو بتوانی، بتوانی. درست نمی‌دانم چه می‌خواهم. تنها دلم می‌خواهد که تو برگردی. اینجا خیلی سوت و کور است. تو هم آنجا تنها هستی و کسی نیست که مونس دلت باشد و حرفت را بفهمد. اگر یک وقت سرمابخوری چه می‌شود؟ چه کسی از تو نگهداری می‌کند؟ شنیده‌ام که آنجا هوا خیلی سرد است و یخ زمین، حتا توی تابستان هم آب نمی‌شود. من خیلی تنها هستم. پسرمان که از وقتی برگشته، دیگر با من حرف نمی‌زند. روزها همان طور ساکت و بی‌آزار می‌نشیند روبرویم و می‌خندد و شبها هم می‌رود توی اتاق خودش و نقاشی می‌کند. من نمی‌دانم چطور می‌شود توی تاریکی نقاشی کرد. حتا چراغ را هم من برایش روشن می‌کنم؛ وقتی که از پشت شیشه نگاه می‌کنم و او را می‌بینم که توی تاریکی نشسته و به تابلوهایش ور می‌رود. چطور رنگها را تشخیص می‌دهد؟! در را باز می‌کنم و کلید چراغ را می‌زنم. نشسته است و کار خودش را می‌کند. آخر من نگران خودش هستم. چشمهایش؟! اگر آنها را از دست بدهد که دیگر نمی‌تواند نقاشی کند. انگار من را نمی‌بیند. توی خانه نشستن، آن هم توی اتاق دربسته و تاریک، سرانجام همین چیزها را هم دارد. از روزی که برگشته، از خانه بیرون نرفته است. نه این که بخواهم از خانه بیرون برود، نه، خودم یکبار به او گفتم نرود. ولی آخر این طور که نمی‌شود. می‌ترسم حالش بد شده باشد. خوب، شاید هم طبیعی باشد. آخر بعد از آن ماجراها؟! راستی، برایت نگفته‌ام؛ این مدت اتفاقات عجیبی افتاده است. اتفاقاتی که هرچه فکر می‌کنم کمتر از آنها سر در می‌آورم. تا یادم نرفته بگویم که وقتی می‌آیی کلید را همراهت بیاور. من در را به روی هیچ‌کس باز نمی‌کنم. آخر می‌ترسم، می‌ترسم آن ماجراها دوباره تکرار شوند. می‌پرسی چه ماجراهایی؟ برایت خواهم گفت. نمی‌دانم باور می‌کنی یا نه، اما به تو بگویم که همهٔ آنها را به چشم خودم دیده‌ام. من چیزی را به آنها اضافه



نکرده‌ام. وقتی دانستی، خودت قضاوت می‌کنی که چیزی کم و زیاد نشده است. می‌ترسم تو هم به من بخندی. تا به حال چند بار برای پسرمان گفته‌ام، اما او تنها نگاه می‌کند و می‌خندد. انگار که باور نکرده است. می‌دانی؟ همه چیز عجیب بود! حالا هم که دارم با تو حرف می‌زنم، او اینجا نشسته و دارد می‌خندد. او نمی‌داند که چقدر ناراحت بودم. او که نبود تا ببیند. تو بگو، اگر می‌خواست برود، چرا به من نگفت؟ این طور بی‌خبر؟! شاید می‌ترسید سرزنشش کنم؟ آنهم در آن وضع و حالی که داشتم؟ نمی‌دانم. بعدها به این مسئله خیلی فکر کردم. نمی‌دانستم کجاست. مدتها طول کشید تا فهمیدم. نه کاملاً، نه. اما بهر حال فهمیدم که باید جای دوری رفته باشد. آن روز، پشت تلفن چیزهایی دستگیرم شد. اما این که نگفته رفت و مرا بی‌خبر گذاشت؟ نه، این را هرگز نفهمیدم. سرزنشش نمی‌کنم. جوانی‌ست و هزار فکر و خیال که می‌دانی، ما اصلاً از آنها سر در نمی‌آوریم دیگر. پاپی‌اش نشدم و نمی‌شوم. نمی‌خواهم ناراحتش کنم. از همین می‌ترسم. شاید دوباره... نه، در را به روی هیچ کس باز نمی‌کنم. به او می‌گویم پولمان تمام شده، می‌خواهم یکی از تابلوهایت را ببرم به این خرت و پرت فروشی سر خیابان بفروشم، جوابی نمی‌دهد. همین طور گوشهٔ اتاق نشسته است و می‌خندد. دیگر خسته شده‌ام زن. آخر چکار می‌توانم بکنم؟ تا به حال چند تا از آنها را فروخته‌ام. خرت و پرت فروشی سر خیابان می‌گوید ارزش زیادی ندارد. می‌گوید منظره، مینیاتور و آثار تاریخی می‌خواهد. از میان تابلوها، از خودم یا او، هر کدام را که این طور بودند، بردم و به او فروختم. دیگر چیزی نمانده است. بقیه را هم که حاضر نیست بخرد. می‌گوید بی‌معنی‌اند و نقاش آنها حتماً یک چیزیش می‌شده است. به او نگفتم که پسرم آنها را کشیده است. خودم هم که دیگر نمی‌توانم؛ دستم می‌لرزد. آن روزها گل و مرغی می‌کشیدم که حالا دیگر نمی‌توانم. یادت باشد، کلید را با خودت بیاور. نمی‌خواهم دوباره بنشینم و دایم فکر کنم که چه بر سرش آمده است. دایم به خودم بگویم که آخر باید یک جایی باشد؛ او را یکی دیده باشد؛ آب که نبوده به زمین فرو برود... و هزار جور فکر و خیال دیگر. این که شاید حالا در جایی از این دنیا، گوشه‌ای نشسته و شاهنامه و حافظ می‌خواند و یا شاید کارت پستالی از کاشیهای اصفهان و یا زاینده‌رود گیر آورده و به جایی تکیه داده و به آن خیره شده است. شاید هم دارد به پرنده‌ها فکر می‌کند. به آنها که به پرو رفته اند. شاید هم اصلاً خودش حالا در پرو باشد و دارد برای یک سرخپوست ماهیگیر، ترانه‌های باباطاهر را می‌خواند. نکند آب او را به ساحل پرو انداخته باشد و ... و اما به خودم دلداری می‌دادم و می‌خواستم فال بد نزنم و فکر کنم که پسرمان حالا دارد نقاشی می‌کشد. نقاشی از چهرهٔ یک سرخپوست تنها و مهربان که می‌خندد. همیشه یا کتاب می‌خواند و چیزی می‌نوشت و یا می‌رفت سراغ تابلوهایش. حالا هم این کار را می‌کند. توی تاریکی، من نمی‌دانم چطور می‌شود توی تاریکی نقاشی کرد؟ آن روزها چیزهای عجیبی می‌کشید: آدمهایی که روی دست راه می‌رفتند، مردانی که پیراهن به پا می‌کردند و کراوات به کمرشان می‌بستند، مناره‌ای که گره خورده بود، ماهی که توی تابهٔ پر از روغن داغ شنا می‌کرد و اسکلتی که جام در دست و رقص‌کنان، برای شاهزاده‌ای یا درویشی مینیاتوری ناز و کرشمه می‌آمد و خیلی چیزهای دیگر. هر وقت اینها را می‌کشید، بیشتر توی خودش فرو می‌رفت و آرامتر می‌شد. انگار به مسئله مهمی فکر می‌کند. مدتها بود که رفتارش عجیب‌تر شده بود. زیاد اهل رفیق‌بازی و رفت و آمد و این جور کارها نبود.بیشتر تنها بود. یا این که من این طور فکر می‌کردم. شاید هم نمی‌خواست آنها را ببینم. آره، هر چه فکر می‌کنم می‌بینم رفتارش عجیب‌تر شده بود و سر از کارش در نمی‌آوردم. وقتی در خانه نبود، حتماً می‌رفت کنار زاینده‌رود می‌نشست و منتظر می‌ماند تا فواره باز شود و او از آن، در پشت شاخه‌های لرزان بیدهای مجنون طراحی کند و پرنده‌ها را ببیند که توی غبار آب می‌پرند. خودش می‌گفت. وقتی می‌پرسیدم می‌گفت. کتاب و کاغذ و مدادی برمی‌داشت و می‌رفت.

یکبار، شب بود که برگشت، طرفهای غروب یا کمی دیرتر. کتابی خریده بود. همیشه وقتی کتاب خوبی می‌خرید خوشحال بود. آن شب هم این طور بود. با کفش دم درگاه می‌نشست و تعریف می‌کرد. پرسیدم چیست؟ گفت:

«پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند. آن را خواندم، تو هم بخوان، آدم را دیوانه می‌کند، تو هم بخوان، حتماً بخوان، یک ساعت بیشتر وقتت را نمی‌گیرد. من فکر می‌کنم باید اسمش را پرندگان می‌روند در پرو بمیرند می‌گذاشتند».

یک چنین حرفهایی زد و من بعدها آن را خواندم. وقتی که او رفت و شاید به پرو رفته بود. کسی چه می‌داند؟

می‌گفت کنار زاینده رود، وقتی که پرنده‌ها توی هوا می‌پریده‌اند، کتاب را خوانده است. می‌گفت: «شاید این پرنده‌ها هم روزی به پرو بروند.» و حرفهای عجیب دیگری که تا آن روز نشنیده بودم. می‌گفت «شاید این پرنده‌ها به هوای پرو اینجا آمده‌اند.»

و آن شب کشیدن تابلوی پرنده را شروع کرد. دریایی مه گرفته، شاید در آن سوی دنیا و پرنده‌ای مینیاتوری که توی ساحل افتاده بود. مثل یک لکهٔ خون روی ماسه، لکه‌ای که توی ماسهٔ نمناک گم می‌شد.

آن چند نفر که می‌گفتند از دوستانش هستند، او و تابلوی پرنده را بردند. درست یادم نیست، شاید چند تا کتاب و دفترچه را هم، که توی آنها چیزهایی نوشته بود. راستش فکر می‌کنم این یکی، از همهٔ کارهایش بهتر بود. تابلو را می‌گویم. خودش می‌گفت. می‌نشست و نگاه می‌کرد. از فاصله‌های مختلف نگاه می‌کرد و لبخند می‌زد.

آن شب آخرین باری بود که او و تابلو را می‌دیدم. پسرمان را می‌گویم و بعد آن ماجراها. دوستانش، خودشان می‌گفتند، دوستانش خیلی عجله داشتند. حتی حاضر نشدند آخرین قلمها را روی تابلو بزند و کارا را تمام کند. پیش از این که بیایند، گفت می‌خواهد تابلو را تمام کند. آن شب را می‌گفت. برای باز کردن در، خودش رفت. خیلی عجله داشتند. پشت سر هم در می‌زدند. با اینکه پرسید، کسی جواب نداد. من که صدایشان را نشنیدم. پیشدری را با انگشت کنار زدم و نگاه کردم. سه نفر بودند و شاید بیشتر. اما من تنها سه نفرشان را دیدم. اطرافش ایستاده بودند و با او حرف می‌زدند. پسرمان با نگرانی، توی پنجره‌ای که من پشت آن ایستاده بودم نگاه کرد و چیزی گفت. آنها نگاه کردند و بعد به ساختمان اشاره کردند.پسرمان جلو افتاد و آنها هم به دنبالش به ساختمان آمدند. رفتار عجیبی داشتند. مرتب توی قفسه‌های کتاب سرک می‌کشیدند و روزنامه‌ها و تابلوهای نقاشی را زیرورو می‌کردند. طوری با ایما و اشاره حرف می‌زدند که یک کلمه از آنها را نفهمیدم. خواستند از من چیزی بپرسند که پسرمان گفت:

«پدر چیزی نمی‌داند. هر چه هست همینهاست.»

و من چیزی نمی‌دانستم. اصلاً سر در نمی‌آوردم که منظورشان چیست. من ممکن بود چه چیز را بدانم؟ دوستانش با تردید نگاهم می‌کردند. از تو چه پنهان نمی‌دانم چرا، کمی هول برم داشته بود. شاید از این رو بود که نمی‌دانستم چه خبر است، شاید. پسرمان را هرگز آن طور ندیده بودم. انگار که نگران چیزی باشد، وقتی که می‌رفتند، برگشت نگاهم کرد. پرسیدم کی برمی‌گردد و چرا این وقت شب؟که گفت زود بر می‌گردد، گفت شامم را بخورم و بخوابم.

و تا سالها او را ندیدم. حالا هم که آمده فرقی نمی‌کند. یک کلمه حرف نمی‌زند، می‌نشیند گوشهٔ اتاق و زُل زُل نگاه می‌کند و می‌خندد. نه این که بگویم خوشحال نیستم، نه. برای همین است که در را به روی کسی باز نمی‌کنم. اما آخر چرا این طور؟

صبح زود به اتاقش رفتم، نیامده بود و تابلوی پرنده هم که نگذاشتند تمامش کند نبود.

تا مدتها فراموشم شده بود که تابلو را هم برده‌اند شاید کار بیهوده‌ای کردم. اما پسرمان کجا می‌توانست باشد؟ تا مدتها توی صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها دنبالش می‌گشتم و بعد گمشده‌ها. فکر کردم بهتر است من هم یک آگهی بدهم.شاید تو فکر می‌کنی کار خوبی کردم؟ نمی‌دانم. آگهی را که سفارش دادم چاپ نشد. تا مدتها منتظر ماندم خبری نشد. زنگ زدم، گفتند «آگهی شما قابل چاپ نیست، یک آگهی دیگر بدهید. اگر بخواهید خودمان، آن را حک و اصلاح و بر طبق مقررات و به صورت معمول آگهی‌هایی از این نوع، در روزنامه درج می‌کنیم».

که رضایت دادم. شاید فکر کنی، نباید این کار را می‌کردم. اما اگر تو هم جای من بودی، توی آن وضع، جز این کاری نمی‌کردی. چند روز بعد، بدون آن که عکسی از پسرمان باشد، آگهی چاپ شد. یادت هست، یک عکس قدیمی داشتیم که گفتی حیف است و بهتر است نگه داریم. آن را از روی یک جایی کنده بودی؟ هنوز جای منگنه روی پیشانیش بود، یادت هست؟ اما آنها عکس را چاپ نکرده بودند، تنها نوشته بودند جوانی نمی‌دانم چند ساله، قد متوسط، موهای ... و چیزهای دیگر که همه را اشتباه کرده بودند. می‌دانی من برایشان همه چیز را نوشته بودم. آنها حتا اسم و مشخصات و تاریخ گم شدن او را هم اشتباه نوشته بودند. اما به هر حال خوشحال بودم که کاری کرده‌ام و امیدوار شدم که خبری از پسرمان پیدا کنم. تو هم اگر جای من بودی، شاید همین کار را می‌کردی. حتماً همین کار را می‌کردی. نگو نمی‌کردم. آخر نمی‌توانستم او را به امان خدا رها کنم. نمی‌توانستم دست روی دست بگذارم و کاری نکنم.

اما وقتی خبری نشد، به روزنامه زنگ زدم و سراغ گرفتم. گفتند خبر ندارند و به یک شماره که حالا یادم نیست چه بود زنگ بزنم. اشغال بود. چند بار گرفتم تا وصل شد. کسی که صدایش را انگار می‌شناسم، شاید جایی شنیده‌ام، گفت خبر ندارد و اگر می‌خواهم یک آگهی دیگربدهم. یک آگهی دیگر نوشتم و به روزنامه دادم. نگران بودم که شاید دوباره اشتباه بشود؛ آن را خیلی خوانا و خوش خط نوشتم و دادم و گفتم که یک عکس هم دارند. پول آگهی را هم پیشاپیش و حتا خیلی بیشتر پرداخت کردم و خواهش کردم که این بار اشتباه نکنند.

هنوز زنگ تلفن تمام نشده بود که گوشی را برداشتم. صدایش آشنا بود، اما نه چندان مهربان. گفت: «با پسرتان صحبت کنید.»

صدایش خیلی ضعیف بود. انگار که از جای دوری حرف می‌زد. یا من این طور فکر می‌کردم. به زحمت می‌شد فهمید. گفت حالش خوبست و در خارج بسر می‌برد و چون درس می‌خواند و وضع خوبی دارد، به این زودی‌ها منتظر او نباشم. می‌دانی؟ حال خوبی نداشتم. نمی‌دانستم که خوشحال باشم یا نه. دستپاچه شده بودم. پرسیدم: چرا این طور بی‌خبر؟ تو که از این کارها نمی‌کردی؟ چرا به من خبر ندادی؟ که نفهمیدم چه جوابی داد و تلفن قطع شد.

هر چه منتظر ماندم خبری نشد. شاید دوباره زنگ می‌زد؟ او حتا آدرسش را هم نداد. اگر می‌دانستم که کجا زندگی می‌کند، حتماً برایش نامه می‌نوشتم و یا حداقل ماه و سالی یک بار، با هم تلفنی حرف می‌زدیم. اما او هرگز زنگ نزد. مسخره است، می‌دانی؟ می‌خواستم بروم و از یکی بپرسم. شاید کسی می‌دانست و انگار کسی می‌دانست و یا اشتباه شده بود. نمی‌دانم هرگز نمی‌دانستم. یعنی اینکه نمی‌شد فهمید. گفتند باید به سردخانهٔ پزشک قانونی مراجعه کنم. در آنجا جسدی را نشانم دادند که صورتش تقریباً سوخته بودو تمام بدنش کبود و بریده بریده. انگار که بدن و پاهایش را شخم زده و بعد توی روغن سرخش کرده بودند. پرسیدند که او را می‌شناسم؟ گفتم: نه، نمی‌شناسم. گفتند: این جسد پسر توست که توی بیابان پیدا شده. من که قبول نکردم.مسخره بود. پسر من نمی‌توانست توی بیابان به آن روز و حال افتاده باشد.تو بودی قبول می‌کردی؟ هر چه اصرار کردند که جسد را ببرم، گفتم، این کار درستی نیست که آن را روی دست من بگذارند. من با آن چه کار می‌توانستم بکنم؟ اصلاً به من چه مربوط بود؟ جسد یک آدم غریبه را از پزشک قانونی بگیری و ببری که چه کارش کنی؟ بعد چند تا سؤال بی‌ربط هم کردند و شناسنامه و دفترچهٔ یادداشت بغلی پسرمان راگرفتم و آمدم. نمی‌دانم شناسنامه و دفترچه یادداشت او پیش آنها چه می‌کرد؟ پسر ما توی خارج داشت درس می‌خواند، چطور می‌توانست توی بیابان افتاده باشد! نه حتماً اشتباه شده بود. کسی که پشت تلفن بود حتماً پسرمان بود. خودش گفت. تازه، مگر آن کس که اول صحبت کرد و صدایش آشنا بود، نگفت با پسرتان صحبت کنید؟! هر کس باشد قبول نمی‌کند. با چه اصراری می‌خواستند بگویند، آن جسد پسرمان است. تو باور می‌کنی؟ فکر می‌کردند من پسر خودم را نمی‌شناسم. من او را بزرگ کرده‌ام. هر جای بدنش را نشانم می‌دادند، می‌توانستم این را بگویم که او پسر من هست یا نه. آخرش هم که معلوم شد حق با من بوده است. مدتی گذشت و خودش برگشت. حالا هم فهمیدم و او آمده است، چرا باید بروم و آن جسد را تحویل بگیریم؟ همین تازگی‌ها بود که یک روز توی یک غروب ، نشسته بودم با خودم حرف می‌زدم که دیدم روبرویم نشسته؛ بین تابلوها، گوشهٔ دیوار و نگاهم می‌کند. باورت نمی‌شود. پسرمان برگشته بود. حتماً درسش تمام شده که برگشته و دیگر لازم نبوده که بماند.

داشت می‌خندید. شب که شد، وقتی چراغ را خاموش کردم به اتاق خودش رفت. باور نمی‌کنی؟ خودم رفتم و از پشت شیشه نگاه کردم. رفته بود گوشهٔ اتاقش و داشت توی تاریکی نقاشی می‌کرد. داشت دوباره همان تابلو پرنده را می‌کشید. هنوز تمام نشده است. اما نمی‌دانم چرا چراغ را روشن نمی‌کند. شاید نمی‌داند کلید چراغ کجاست، آن روزها می‌دانست. یعنی از کودکی می‌دانست. یادت هست؟ خودش را بالا می‌کشید تا دستش برسد؟ در را باز کردم و پرسیدم چرا توی تاریکی کار می‌کند، چشمهایش خراب می‌شود، که جواب نداد. آن روزها هم همین طور بود. وقتی کتاب می‌خواند یا چیزی می‌نوشت و نقاشی می‌کرد، می‌رفت توی خودش و دیگر ما را نمی‌دید و صدایمان را نمی‌شنید. می‌دانی، نمی‌خواستم با سؤالهای خودم ناراحتش کنم. چراغ را روشن کردم و به اتاق خودم برگشتم. اما چشمهایش؟! نمی‌دانم عاقبت چه به روزشان می‌آید. خیلی نگرانم. یک نقاش، بیش از هر چیز به چشمهایش نیاز دارد.

چند روز پیش شاید، آره به او گفتم که یک شب وقتی کسی ما را نمی‌بیند، بیاییم پیش تو. حتماً سرو کوچکی که بالای سرت کاشتیم، حالا خیلی بزرگ شده است. تو همیشه سرو را دوست داشتی و من این را بارها از خودت شنیده بودم. گفتم که مادرت تنهاست و بهتر است که بعد از سالها دوری، سری به او بزنیم که جوابی نداد. هیچ جواب نمی‌دهد. تنها می‌خندد. فکر می‌کنم بهتر است تو پیش ما بیایی. کمی پول برایت می‌فرستم که خرج راهت باشد؛ حتماً احتیاج داری. منتظر تو هستیم. به امید دیدار. ■

روح انگیز کراچی

ترانهٔ محلی فیروزآبادی

به تنگو[۱] می رَوم پیش نِگارُمْ خداوندا ز عشقش بیقرارُمْ
اگر یَکْ بوسه نذر مُو کُنه وِل[۲] نثارِش می کُنُمْ هرچی کهْ دارُمْ

be tango miravum piš - e - negârum
xodâvandâ ze ešquš be qarârum
agar yak bose nazr - e - mo kone vel.
nesâreš mekonom harce ke dârum.

سَرِ کوه گُتُو جنگِ پلنگه صدای نالهٔ تیر و تفنگه
جَونون خوش بُگوئین خوش بخندین که بالشت قیامت تخته سنگه

sare kohe goti jang - e - peange
sedâye nâleye tir u tofange
javonon xoš bogoyin xoš bexandin
ke balešt - e - qeyamat taxt sange





۱) محلی است در یک کیلومتری فیروز آباد که به گویش محلی تنگو می‌گویند ۲) یار و معشوق

ایزد بانوی تیراژه‌ها

خانم «لوئیز گلوک» (Louise gluck)،
که پیش از ربودن جایزهٔ «پولیتزر» امسال، در اینسو، نخست بار در «تکاپو» ی شماره یکم (دورهٔ نو) با ترجمه‌ای از شعر «جنت» اش (توسط منصور اوجی و مسعودطوفان) معرفی شد، شاعرهٔ سرشناس آمریکاست که در «ورمونت» به اتفاق شوهر و پسرش زندگی می‌کند و در کالج «ویلیامز» به تدریس مشغول است. وی صاحب ۶کتاب شعر است که چهارمین کتابش: «پیروزی آشیل» (the Triumph of Achilles) برندهٔ چندین جایزهٔ ادبی شده است. خانم گلوک در پنجمین کتاب خود، «آرارات» (Ararat)، اسطورهٔ خانواده‌های امروز را ترسیم می‌کند و آخرین کتابش «زنبق وحشی» (the wild Iris) که آنرا در عرض ۱۰ هفته، در تابستان ۱۹۹۱ سروده است برندهٔ جایزهٔ پولیتزر ۱۹۹۳ و همچنین جایزهٔ ادبی «ویلیامز کارلوس ویلیامز» شده، از آنرو که "Iris" غیر از «زنبق»، در اسطوره‌های یونانی، فرستادهٔ خدایان است و ایزد بانوی تیراژه (رنگین کمان)، گلوک نیز، در این کتاب خود شاید به تیراژه‌ای از هم‌آمیزی‌های معنایی نظر داشته باشد که بر پهنهٔ آن از یکسو انسانی است که بر «هر کجا/ نشانهٔ احساس» می‌پاشد، و از سویی ایزدی که «به راستی هیچ چیز را/ فاش نمی‌گوید»، و از سوی دیگر باغی که در آن «هر آنچه باز می‌گردد از فراموشی/ برای جستن آوائی باز می‌گردد»؛ با اینهمه، دست کم به نظر یکی از مترجمین فارسی این اشعار (م. طوفان) هر کجا که گلوک از جنبهٔ مضمونی به زمینه‌هایی نزدیک می‌شود که بسیاری از شاعران کلاسیک ایران تخیل عارفانه و زبان پر لایهٔ خود را، در آن به اوج رسانده‌اند، گویی این تیراژهٔ کوچک رنگی ندارد. ... و با این تذکر است که در اینجا سه شعر از کتاب «آرارات» او (به ترجمهٔ منصوراوجی - مسعودطوفان) و یک شعر از کتاب «زنبق وحشی» (به ترجمهٔ رضاپرهیزگار - مسعودطوفان)، برای خوانندگان «تکاپو» پژواکیده می‌شود تا مشک خود ببوید و وعده‌ای که داده شده بود نیز به جا آورده شود.



سه شعر از لوئیز گلوک

آینه تاب

امشب، میان پنجرهٔ تاریک
خود را به چهرهٔ پدرم دیدم، که زندگی‌اش
چنین گذشت:
مرگ - اندیشی، تا حدِّ
نفیِ هر احساس دیگری.
پس به انجام، دست شستن از چنین زندگی‌یی
آسان بود:
حتی صدای مادرم نتوانست
او را و رأی‌اش را بازگرداند
زیرا به باورِ او
همینکه نتوانید انسانِ دیگری را دوست بدارید
دیگر، جهان جای شما نیست.

برف

دی ماه: با پدرم
می‌رویم **نیویورک**، سیرک.
در تندباد
مرا به دوش می‌گیرد:
کاغذ پاره‌های سفید
روی بَست‌های رِیل، تنوره می‌کشد.
پدرم خوش داشت
که اینگونه بایستد و بگیردَم بر دوش
تا نبینَدَم.
یادم است
راست، زُل می‌زدم
به عالمی که پدرم می‌دید؛
یاد می‌گرفتم
که خلاً آنرا فرو دهم،
برفِ سنگین
فرو نمی‌بارید،
در می‌پیچید،
گِردِ ما.

سَرواژ●

لوئیز گلوک

روزگاری پیش، زخمی شدم
آموختم
باشم - به واکنش -،
بَری از دنیا
خواهمتان گفت چه می‌خواستم باشم -
اَفزارهٔ اِستراقِ سمع
نه خنثی: ساکن.
چوب پاره‌ای. سنگی.
چرا رنجه کنم خود را به بحث و گو واگو؟
آنان که به بستره‌های دیگر دَم می‌زنند
حاشا که دریابند
اینهمه نا- رام بودن را
مثل هر رؤیا -
از میان کرکره‌ها، ماه را در آسمانِ شبانه
می‌نگریستم که آب می‌شد و پف می‌کرد -

فراخور زادنم، همه آن بود که
شاهد رازهای بزرگ باشم.
اکنون که هم **زادن** و هم **مرگ** را

دیده‌ام، می‌دانم
برای دل - کوران
اینها **دلایل** است
نه راز رازها -

ترجمهٔ: منصور راوجی - مسعود طوفان

● سَرواژ = parodos: چکامه‌ای است که در نمایش‌های یونان باستان گروه همسرایان در آغاز کار، خوانند.

«تکاپو»: در این شماره بجاست تذکر لغزش‌های چاپی زیر، در متن ترجمهٔ شعر «جنّت» لوئیزگلوک (شمارهٔ یکم تکاپو - دورهٔ نو).و پوزش ما را بپذیرد:
سرخابی - سُرخای ، به جان می‌گدازد - به جا نگذارَد.

شعر

جواد مجابی



زن روزگاران

می‌گذشتیم تا خیابان ظاهر شد در عکس
روز یکشنبه خودروی سبزی بود
روی پل مانده در کلاف هوا.
زن که لبخند خویش بود
یک آن برگشت
با اشارات ابر موسیقی
از پس شیشه حرف زد با ما با خورشید
و جهان آفریده می‌شد باز
در آوازی که حرف به حرفش را از بر بودیم.
می‌گذشتیم
هر چه از شکل خود تهی می‌شد
جز تو ای بی تو هرچه، هرجا، هیچ.
می‌توانست رفته باشد پیش
یا پس از ما
از پل
بخت مابود و روزگار که باز
روز یکشنبه را
همان زن را دیدیم
که بسی دیده بود چون ما را
قرنها
روی پل شناور در خورشید.

تیر۷۲



پوپک

بر شانهٔ چپم
می‌افتد آفتاب و در آغوشم.
کودک به باغ زرین .
چه ساده بود هر میوه
هر درخت تازه و زیبا بود.
و راههای روشن با مهربانی از سایه‌ها گذر می‌کرد.
امروز صبح
از پس پنجاه سال باز
می‌افتد بر شانهٔ چپم زرین
و باغ دیرین هنوز همان ساده بود و رعنا بود.
نه آفتاب !
تو پیر نمی‌شوی و خسته
کودکانه بر دنیا می‌گذری
روشن
چون من.

تیر۷۲

باغ جمعه

«به شجریان»

پرده در پرده می‌رود از خویش
روز در قاب سبز پنجره‌ها
می‌چرخد عصر در سازهای ارکستری بر چمن یله
آواز آبهای خروشان در جمع شاعران مرده
نت به نت نرده‌های آفتابی را می‌پیماید
بر شاخه‌های درختی می‌آویزد که میوه‌هایش امروز نام گرفته است.
کسی گفت
«این جمعه را ابدیت خواهی یافت اگرلبخندش را دریابی .»
هوای شفاف از بازیهای سازهای زهی
تابان
با دلی که از دیروز شادمانه‌اش، از آبهای جیحون می‌آمد.
پشنگه‌های خنک در هوا
یک دم به یاد شاعر می‌آرد
روزگاری در کاسهٔ سرش شراب می‌نوشیدند، ازاندوهش.
«نه ! این سرنوشت سزاوار عاشقی چون ما نبود و نیست.»
ولیکن هست.

□

طلا و زنگار پیچان درهم
تور خود را برمی‌چیند آفتاب از سبزه‌های مشوش،
ازباده از سازها و دیوانهای سوخته
از رخسار شاعران یله برچمن
که در عمق آسمان آبان خیره مانده‌اند.
در ابری که شکل لبخند و معنی بیتی از یاد رفته را می‌گیرد.
نسیم صوفیانه شباهتهای زرین را از رخساره‌های زنگاری می‌شوید.
ما باغیم.
آبهای جیحون
می‌خروشد
از بن انگشتهای شاعر خنیاگر در امتداد عصر.

تیر۷۲

شعر

کیوان قدرخواه

تعلیق



رهایش کن!
نمیداند چرا در میان هوا میخکوب شده است
نمیداند چرا فضا به او راه نمی‌دهد
وز وز می‌کند و بال می‌زند
پر می‌کشد اما پیش نمی‌رود
نیمه زردش مچاله می‌شود
می‌افتد و دوباره برمی‌خیزد
اما هنوز همانجاست که بوده است
رهایش کن!
تو اینجا خواهی ماند
پشت این شیشه‌ها
اما او را رها کن!

۷۲/۷/۹

خاک

شبهای برات
برآمدگی رگهایش را می‌بینم
و رنگ پوستش که سبز بود سراپا سبز

«هنگامی که چراغی برخاک می‌افروزند
کسی به مقصد رسیده است»

هالهٔ پنهانش را بمن بخشیده بود
و کلید گنجهٔ عطرهایش را

«هنگامی که چشمان غربت زده‌ای را می‌بینی
چیزی ویران شده است»

انگشتر فیروزه‌اش در طاقچه غبار گرفته است
و چرخ خیاطی کهنه‌اش ...

هیچکس نام او را به زبان نمی‌آورد
«هنگامیکه خاک سخن می‌گوید
همه خاموش می‌شوند»

۲

چه رنگهایی داشت
چه نقشهایی
اما تنها زمینه تاریک رؤیاهایش را بمن
واگذاشت
«هنگامی که خاک تدارک می‌بینند
خوابهای رنگین از چرخش باز می‌مانند»

شبهای برات
گهگاه
چه عطرهایی از زمین بر می‌خیزد
هنگامی که باران
بر شکافهای خاک می‌بارد

۷۰/۱۲/۲۰



صفورا نیّری

آوازها و راه

دستم
دردست بید بود
با هم قدم زنان ،یله
آوازهای کودکی خود را
می‌خواندیم
وکوچه‌های جهان را
می‌پیمودیم .

صبحی شگفت
که در آسمان
هم ماه لبخند می‌زد
هم خورشید می‌شکفت
از خانه‌ای به قدمت شب
راه افتادیم .

نخستین کوچهٔ دنیا
نامی عطرآگین داشت
و در نبش شرقی آن، باغی بود
به نام باغ باد.
درختانش
برگهای بادزنی شکل
می‌رویاندند
و ابرها را
با حرکاتی یکدست
می‌تاراندند

ستاره‌بخش شب تار می‌شد
باغ روشن باد.

ازکوچه‌های سرخ و شلوغ ظهر
با هم، با بید -گیسو شلال سبز-
گذشتیم .
ترانه‌های قدیمی را
خواندیم .
سرخوش، ازاندوهی شیرین
چون یاد - اندوه نخستین عشق
راندیم .

درکوچه‌های خالی و نارنجی غروب
او نیم سبز
من نیم خسته
- پا برکلاف قهوه‌ای ریشه‌های او
بازو به انحنای گردن نرمش داده
گیسو به روی ترقوه‌اش خوابانده-
رفتیم .
آوازهایی خواندیم
غمناک
که می‌دانستیم
سالیان درازی پیش
آنها را
از یاد برده بود، دل ما.

رفتیم، همچنان .
او- بید- عریان .
من، بالاپوشم ابری تیره
هردو
گیسو به باد سپرده
پاییزی
خسته.

از جان نیمشب
بویی غریب و سرد
بر می‌خاست.
مژگان خیس را
- او، بید، کهربایی
من ، یکسرکبود-
برهم نهاده بودیم
رد می‌شدیم از هرچه،
بی هیچ انتخاب.

درکوچه‌ای - بی سمت وسو وخمِاخم -
طوفانی
ما هر دو را تکاند.

دیدیم
با پای آبله‌گون
سر به روی شانهٔ هم داریم
کنار خانهٔ مفلوجی
بی یک درخت
بی خاربوته‌ای - حتی -
مرثیه می‌خوانیم
می‌باریم ...

۷۲/۳/۱۲

حسین صفاری دوست



گورستان

پروانه‌ی سیاه دوچشم تو مرده است
بااین دوبال خفته چه باید کرد؟
که روز را
از مدخل دو آینه پرواز می‌دهد
و شال ابروان ترا
روبروی باد
با خط استوایی وحشت
بر شیشه می‌کشد.
پروانه‌ی نگاه تو حرفی داشت
اما نگاه میله‌ی غمگین سایه‌ها
در آن سیاه عاطفه روئید
و گورستان
در نغمه‌های خطیبی پیر
در عمق یک مکنده‌ی تاریک
پروانه‌ی سیاه ترا درکفن کشید!

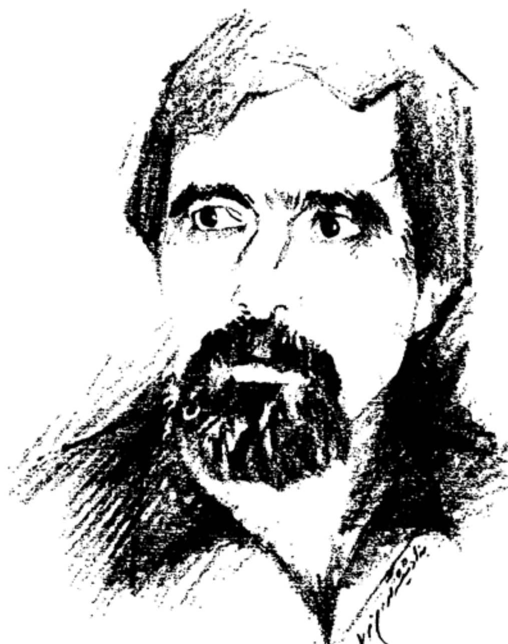
شکستن

سر انجام
باد از پی شکستن من آمد
و پائیز
این هسته‌ی رهاشده در خاک
روئید درکنار تن من.
آنگاه
آن کودکی که صفحه‌ی خطها را
می‌شست درپیاله‌ی دستش
فریاد برکشید
این خم شده غنیمت تنهائی
پایان یک گناه قبیله است
روئیده بر دو شاخه‌ی طوفان .

این خانه هم جنوبی ست

این خانه روبسوی غروب است
این باغ جانب مشرق .
اما
این سر که آسمان اطاقش
قصد فرود دارد
باید کجای اینهمه تاریکی
بازو بیفکند
که ماه
پرنده‌ی خردیست
و این ستاره
دشنام ناسپاسی این قوم .
این خانه روبسوی جنوب است
این آسمانی بجانب ویرانی .
کجای تجربه بودی
که دستمال چرک نگاهت
بر چشمه‌های شهر
تطهیر نمی‌شود
و چوب سخت گره‌دار زانویت
با خاکهای قرمز راهت
شرح دراز آمدنت را
هرشب بماه یکشبه می‌گوید
و تو
سیمای نوجوانی خود را
بر شاخسار آینه می‌آویزی
و روز
از شیر دستشوئی سردت
هی چکه می‌کند!

محمدرضا شیروانی



گلسرخ و بلبل

وقت است و ازگلبن گلسرخ آواز بلبل
چنارها را در میان گرفت، و عزلت مرا
شبخوان باغهای بابل و ستارهٔ سحری
۱۸ دسامبر ۱۶۱۷ پیئترو دلاواله از اصفهان نوشت:
«دراین مراسم که جشن گلسرخ خوانده می‌شود، سودا-
زدگان مجمعهٔ پرگل بر سر و چراغ به دست
بر سر و روی یکدیگر گل می‌افشانند»

کرشمه‌ای می‌تواند از سرگردانی من بکاهد
در هنگامه خوشه‌های تابناک تاک بر دیوار کاهگلی
آن که خداوند او را به صورت ستاره‌ای مسخ کرد چه
کسی‌بود؟

بر زاویه‌ای از خاک
درکوچهٔ پشت گلفروشی، در اتاق کوچک اجاره‌ای
روزگار بردن در منظر البرز

ابوریحان بیرونی می‌گوید: «نوبر گلسرخ را، مریم عذرا
هدیه فرستاد برای مادر یحیی»

هرگز صدای بلبل را نشنیده بودم، در جوانی سپری
شده و چلچلی
اسپدانه، رواقهای یادآور فراق

آنجا که برای ما زورقی بود برکرانه‌های کافهٔ پولونیا،
یادمان آوارگان لهستانی، و باغ هشت بهشت، این دیرینه
غمگسارما، مریزاد
شکر خنده‌هایی گاهی به یاد می‌آیند
و وداعهایی که:
اژدهایی غایب ازکنارم می‌گذرد و ردش زمرد دست-
نابسودنی است

دوست می‌دارم
دسترسی دارم به سیمرغ زرین پر

سرنوشت رقم می‌زند
محو و تبدیل را
«لاحولَ ولا ...»

پراکندهٔ توام
فرشتگان، پیرامونم انبوهی می‌کنند.

منصور کوشان



شب می‌میرد

تنها
یک شب
سروده می‌شود

بیهوده
باز
پرواز دارد

نگاه
پشت پنجره
قاب شده‌ست

زن می‌گذرد
شب می‌میرد

بخواه سبدی انگور بیاورند

۱۳۶۷

تصنیف قدیمی

محبوب که نشسته بر نیمکت
تصنیف قدیمی را می‌خواند؟

خروس
آواز صبح

در گردش عاشقانه‌ی خورشید
سایه‌ی پرنده
بر نیمکت

قناری
آواز عشق

خیال عاشق:
پرواز پرنده
و افق بر گونه‌هایش

فاخته
آواز شب

نیمکت
تنها

۱۳۶۷



ترانه‌ای به گناه آلوده

دامنه‌های چمن‌پوش
تخته‌بند بی‌ستارگان شده‌اند

عشق پرسه می‌زند
مرغزارهای جوشنده ضجه می‌کشند
جنگل
چاک چاک می‌شکند
هیمه می‌شود
می‌سوزد
گردباد خاکستر بر سر می‌کند

پایی به پیش
پایی به پس
آوازه‌ی زنان هر جایی‌ست

بانوان سالار کجایند؟

سینه‌ی یخگداز عاشقان
سیلاب توفان‌هاست

پاسخی کو
بندبند تنم می‌شکند

سخن
به عود و کندر و اسپند
سایه ساز می‌شود
عشق
در بهشت شکلک‌ها
کلید معرکه‌ها

عریانی چشمان بی‌حیا
فاخرانه کشتار می‌کند
نجوای پلیدی از هر سو
بر دامنت می‌نشیند

آه
درازدستان چه غمگین می‌نوازند
افسون
از وادی دیرین خیال سر برمی‌آورد
بهار
به ماتم خزان می‌نشیند
زمستان در پیش
برف
بر تازموی سیاهم می‌سراند
و عشق
که دیری‌ست
هر روزه هزار بار
از چشمان مهربانی
برمی‌تابد
در دستانی می‌گریزد

جان دل!
ماه که نباشد
ستارگان در آبگینه‌ی نور می‌شکنند
بیشه‌ها در باد می‌خشکنند
جان‌ها در تاریکی می‌میرند
زمین ترانه‌ای به گناه آلوده می‌شود

۱۳۶۸

منوچهر آتشی

فراتر از وظیفه ۲



از دیدارهای دلپذیرم در لس‌آنجلس، دیدار جمشید چارلنگی‌و همسرش فریده بود. جمشید را از انقلاب به بعد ندیده بودم. او تقریباً همهٔ اروپا را گشته بود تا رسیده بود به لس‌آنجلس و حالا با دو فرزندش در «والی» یکی از چند شهر لس‌آنجلس زندگی می‌کرد. (در آمریکا هر شهر بزرگی به چندین شهر کوچکتر تقسیم شده تا ادارهٔ امور آسانتر شود.)

جمشید دو لطف بزرگ در حق من کرد: اشعار هوشنگ چالنگی را ـ که خودش غم آنها را ندارد ـ به من داد . با این توصیه که با رضایت هوشنگ مجموعه‌ای از آنها درآوریم . دیگر این که در یکی از چندین مهمانی که ترتیب داد تقریباً تمامی دوستان دوران تماشا را یکجا گردآورد. وازریک درساها کیان، زاون، فلورا شباویز و همسرش باربد طاهری، و ... و جمع موقعی کاملتر شد که اسفندیار منفردزاده، رضا ژیان، بهروز وثوقی و آشنایان دیگری هم به ما پیوستند. در مورد منفردزاده مجدداً صحبت خواهم داشت. فلورا شباویز را در روزهای قبل در کنفرانس، در اجرای نمایش *نامه‌آخر* (اثر تك پرده‌ای نسیم خاکسار) به کارگردانی رحمانی‌نژاد دیده بودم. فلورا در «شرکت کتاب»، بزرگترین کتابفروشی ایرانی در امریکا، کار می‌کند.

رحمانی نژاد خیلی دلخور و دمق بود و از کسادی بازار تئاتر در آمریکا شکوه داشت.و این شکوه‌ای است که هر صاحبدل و صاحب‌نظری را بایسته است. در لس‌آنجلس جمعیت ایرانی زبانزد است. به قولی بیش از پانصدهزار ایرانی در آنجا (یا درِ کل کالیفرنیا) زندگی می‌کنند. اما از میان این جمعیت، اگر یک شب فقط پانصد نفر به دیدن تئاتری جدی یا جلسهٔ شعرخوانی بیایند، اسباب دلخوشی و شادباش است. متأسفانه اکثریت قریب به اتفاق ایرانیان ساکن لس‌آنجلس، کسانی هستند -که به قول دوستی - پیش از انقلاب هم در ایران،ولی لس‌آنجلسی بودند. اینها هنوز خود را با همان تئاترها و موسیقی‌های لاله‌زاری سرگرم می‌کنند و رغبتی به کار جدی ندارند. موسیقیِ ایده‌آلشان را معین و شهرام و ناهید و مهستی اجرا می‌کنند و تئاترشان را همان روحوضی‌سازان قدیمی. در اینجا بد نیست از یک اتفاق غیر مترقبه یاد کنم که البته غرضم مقایسه و تشبیه نیست. جمشید چارلنگی یک روز از طرف یک کارگردان جوان (پرویز توزیع) دعوتنامه‌ای آورد که رفتیم. نمایشنامه را خود آقای توزیع نوشته و کارگردانی کرده بود. کمدی ملایمی بود از زندگی زن و شوهرهای ایرانی در امریکا. زندگی متزلزلی‌که به اندک وزشی گسیخته می‌شود(و هزارانش شده است.) بازیگران نمایش خود آقای توزیع بود و شهره همسرش که هنوز نام خانوادگیِ آغداشلو را - به احترام دوران زندگی قبلی‌اش با او - برخود نگهداشته است - و هنرمند چیره دست دیگری که الان نام او را به خاطر نمی آورم - هر سه در کمال انعطاف و زیبایی بازی می‌کردند. گفتم نمایش ژرفای معنایی نداشت، ولی بسیار خوب اجرا می‌شد و اثر می‌گذاشت. نکتهٔ غریب این که شنیدم این نمایش بیش از یکسال است که هفته‌ای دو روز و هر روز دوسانس، اجرا می‌شود. وقتی پس از سانس اول ما خارج شدیم، جمعیتی انبوه تر در بیرون منتظر ورود بودند. غرابت در این بود که نمایش مبتذل نبود و بارقهٔ هنری داشت... در لس‌آنجلس غیر از شاعران جوان و دوستان و آشنایان قدیمی که خود را به جلسهٔ مضطرب شعرخوانی رسانده بودند، شراگیم یوشیج را دیدم که سخت آشفته و پکر بود و گویا تدارک بازگشت به ایران را می‌دید. شکوه‌های تلخی داشت از انتشار آثار پدرش - نیمای بزرگ - وگله‌مندیهایی از این دست که گویا او را فراموش کرده‌اند(الدیعلم) مشکلات خانوادگی از نوع فرنگیش - شکست و گسست و بی‌مهری - هم دامنگیرش بود.



دیــدارهـــای خـــاص در لس‌آنـــجلس، شـــاعران و نویسندگان

پـــیش از هـــر کس، می‌بـایست از بـزرگواریهـا و مهربـانی‌های خسـرو دوامـی نـویسندهٔ جـوان سـاکن لس‌آنجلس سخن بگویم. البته او آنقدر فروتن بـود و هست که هرگز از نویسندگی خود چیزی به من نگفت. داستانِ‌کوتاهی از او در یکی از نشریات آنجا خواندم که ژرف و با ساخت خوب بود. اما ژرفتر و زلالتر از هر هنر او، هنر مهربانی و گذشتش بود. در تمامی بیست و پنج روزی که من در لس‌آنجلس و حوالی آن برنامه داشتم، او آپارتمان خود را یکسره در اختیار من قرار داده بود و تنها در مهمانی‌ها و دعوتهـای جـمعی کـه دوسـتان بـه دیدن من می‌آمدند و بساط شعرخوانی و گفتگو داشتیم، در منزل خود حضور پیدا می‌کرد؛ یابرای رساندن مواد غذایی و غیره... دوست نـویسنده و گـرانمـایه‌اش - و همشهری من - مهرنوش مزارعی نیز در ایـن میزبـانی مهربانانه شریک بود. خسرو در سال قبل میزبان گلشیری نیز بود که هنوز بـا هـم مکـاتبه دارنـد. ایـن دوسـتی و مهربـانی چیزی فـراتـر از انجـام یک وظیفه در بـرابـر مهمان‌هاست. روحیهٔ خسرو دوامی روحیهٔ یک هنرمند و روشنفکر ایرانی با فرهنگ است که مـی‌کوشد در هـر حال سهم خود را در حفظ هویت فرهنگی و هنری ایران ادا نماید. او مثل بسیاری روشنفکران و هنرمندان دیگر مشتاق دریافت خبرهای خوش و امیدبخش از جـامعهٔ نویسندگان و شاعران ایران است. کاش ما هـم بـتوانـیم نصف او نسبت به او و دیگـر هموطنـان دور افـتاده‌مان احساس مسئولیت داشته باشیم. مهرنوش مزارعـی نـیز داسـتـان‌نویس خـوبی است و مـن یکـی دو قـصهٔ او را خواندم و پسندیدم.

جناب نادر پور را هـم در مکـث میـان دو برنـامه دیـدار کردم. من آن روز صبح برنامه نداشـتم و فـقط مـحض حضور در سخنرانی او به دانشگاه کالیفرنیا رفتم و توقع داشتم که ایشان هم به جلسهٔ سخنرانی من -که همـان شب بود - بیاید، ولی چنان کـه انتظـارش را داشـتم - نیامد و من دیگر او را ندیدم.

ایرج گرگین دوست و همشهری قدیم من و رئیس سابق شبکهٔ دوم تلویزیون ملی ایران، نیز سـاکـن لس‌آنـجلس است و یک برنامه نیمساعتهٔ تـلویزیونی را زیـر عـنوان «چشم‌انداز»، صبح‌ها تولید و اجرا می‌کند که در سـطح کالیفرنیا پخش می‌شود. ایشان دو جلسهٔ مصاحبه با من داشتند و اندکی از شعرخوانی‌های مرا هم پخش کردند. همین‌جا بگویم که رادیو - تلویزیون در آمریکـا دولـتی نیست و هر ایالت هم شبکه‌ها و کانالهای خاص خود را دارد و برنامه‌هایش را برای همان ایالت پخش می‌کند. چیزی کـه هست اغـلب ایـالتها برنـامه‌های یکـدیگر را می‌خرند و پخش مـی‌کنند. تنهـا رادیـو صـدای آمـریکا (فارسی) در بیشتر مجالس شعرخوانی حضور داشت و برنامه‌ها را ضبط می‌کرد.

مجید نفیسی را هم دیدار کردم. او را از «جُنگ اصفهان» بیاد داشتم با شعرهای ساده و دلپذیر. هنوز نوجوان بود که شروع کرد. مدتها از او خبری و اثری نداشتم تا در لس‌آنجلس به هم رسیدیم. آثار زیادی منتشر کـرده کـه اشعـار پس از دوران سیـاست‌زدگی‌اش بسیـار زیبـا و جذاب است.

پرتو نوری‌علا در واقع در آنجا گل کرده؛ شعرهای ساده و پر طراوتی دارد. آخرین و از دید من، بـهترین اثـرش زمینم دیگر شد را به من داد. از زهرا طاهری و شعرش در بـخش گـزارش سـان‌فرانسیسکو (بـرکلی) صـحبت خواهم کرد.

سفر امریکا

قـرار بـود از کـالیفرنیا خـارج شـده بـاشیم، امـا جـاذبهٔ خاطره‌ها و آدمهـای نـازنین نـمی‌گذارد. قـبلاً گـفتم کـه دیدارهای غیر مترقبه و پیدایی آشنایان سالهای دور در دیار غربت، غربت را شیرین می‌کند. البته قـصد نـدارم همه دیدارهـا را بـرای خـوانندگـان گـزارش کـنم، چـون بعضی دیدارها بیشتر جنبهٔ شخصی داشته و ارتباطی به شعر و ادب و مسائل هنر ندارند. هر چند در مورد همهٔ آشنایان، تنها از نظرگاه شعری بوده که رغبتی و حرکتی به این سمت داشته‌اند. مثلاً در لحظات استراحت بـین جلسات یـا پـیش از شـروع جلسـات کـسانی مشتـاقانه مـی‌آمدند و گـرم مـی‌گرفتند کـه بـرای مـن بـازآوردن تصویرشان از اعماق گـذشته بسیـار دشـوار بـود. زهـره زرنگار، ساعتها پیش از شروع جلسه آمده بـود تـا مـرا ببیند. او و حتا در شهر دیگر (اورنج کانتی) هم آمده بود. معلوم شد در سالهای ۴۶ و ۴۷ در قزوین محصل مـن بوده. سالهایی که یادم می‌آید دانش‌آموزان سال آخر دو دبیرسـتـان دخـترانهٔ «ثریـا» و «شـاهدخت» آن روزهـا روزهای پنجشنبه در یک کلاس جمع می‌شدند تـا مـن شعر و ادبیات درسشان بدهم. تدریس که چه عرض کنم. بیشتر شـعر خـوانـی بـود. و چـه اشتیـاقی داشـتند ایـن سیه‌پوشان شکفته جان برای شعر. شـاگـردان قـدیمی زیادی ـ چه بوشهری و چه تهرانی ـ در آنجا بـودند کـه انگیزهٔ دلخوشی‌های من می‌شدند.

ادامه دارد



خواب صبوحی و تبعیدی‌ها

منصور کوشان
نشر شیوا / چاپ ۱۳۷۰
۱۲۹ صفحه / ۸۰۰ ریال

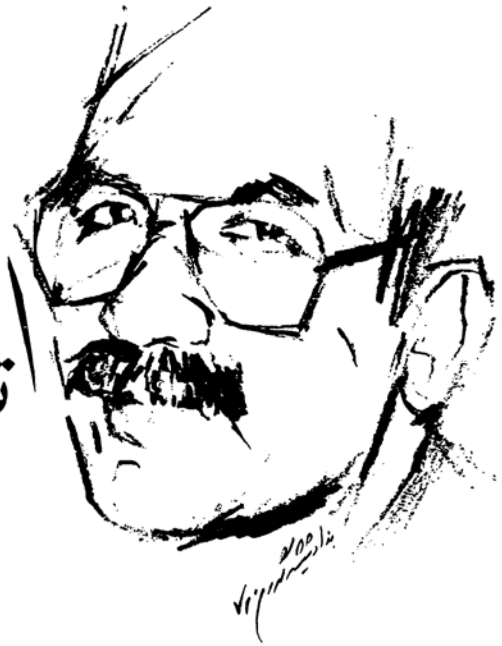
«خواب صبوحی» و «تبعیدی هـا» دو داستان بلند است.

در «خـواب صـبوحی» نـویسنده‌ای مشغول نوشتن داستانی است و عامدانه ذهن خود را به سیلان وا مـی‌دارد. بـا شخصیت‌ها حرف مـی‌زند، بـا آنـها و فضای داستان هم حس می‌شود و بـر اساس تجربیاتی که در واقعیت دارد و الگوهایی که به‌دست می‌آورد، مرحله به مرحله داسـتانش را پـیش مـی‌برد. در واقع خواب صبوحی چگونگی نوشتن یک داستان به زبـان داسـتانی است و خواننده را با خصوصی ترین لحـظات نویسنده و دنیای درونی‌اش به هـنگام کار آشنا می‌کند.

«تبعیدی‌ها» سیلان ذهن تبعیدی‌ای است کـه پس از مـاهـا تـنهایی در جزیره‌ای دور افتاده حکم آزادی‌اش را دریافت می‌کند. قـاعدتا «او بـاید بـه دنیای متمدن باز گردد. اما تجربه‌ای که از اقامت اجباری در آن جزیره اندوخته و آن را بـه آزادی خـویش در آورده، چندان غنی است که میل به بازگشت به زندان بزرگتر را در او مـی‌کشد. حـال تبعیدی آگاهانه در جزیره رحل اقامت می‌کند. بـه ویـژه کـه درایـن فـرصت تحمیلی عشق را نیز تجربه کرده است.

محمد مختاری

فرهنگ: تفاهم و تفاوت



فرهنگ توانایی خاص بشراست. هر جامعهٔ بشری نشانگر نظام خاصی از این تواناییهاست. از این رو فرهنگها هم مختلفند و هم مشترک. عوامل و گرایشها ونشانه‌هایی آنها را از هم جدا می‌کند. عوامل و گرایشها و نشانه‌هایی آنها را بهم می‌پیوندد. درک همین ویژگیها و مشخصات است که نحوه ارتباط و تبادل و تأثیرپذیری فرهنگها را روشن می‌سازدوزوال و مبنای حرکتی هر فرهنگ ملی را در کلاف به هم تنیده فرهنگهای بشری حفظ می‌کند.

ارتباط و تبادل فرهنگها، اقتضای درونی آنهاست. هم رشد و گسترش هر فرهنگ در مجاورت فرهنگهای دیگر، به ادراک و رعایت این اقتضاها موکول است، و هم تحول و دگرگونی آن از همین اقتضاها مایه می‌گیرد. تاریخ بشر به اعتباری تاریخ روابط فرهنگی است. تاریخ تمدنهای مجاور است. فرهنگ همیشه واگیر بوده است. هر جا که پدید آمده، در محیطهای مجاور تأثیر نهاده است.

البته این مجاورتها و روابط درگذشته به مراتب محدودتر از امروز بوده است. اما اصل مجاورت و رابطه و تبادل، همیشه برقرار و قطعی و مغتنم است.

درگذشته مهاجرانی که با ساکنان قدیمی یک منطقه در می‌آمیخته‌اند، عاملی بوده‌اند که بنیاد بدعت‌ناپذیری و ترس از «نو» را در میان یک قوم دستخوش اغتشاش می‌کرده‌اند. امکان ترکیب جدیدی را در روان شناسی قومی فراهم می‌آورده‌اند. ارزشها و اجزای ضرور و بدیع را جابه‌جا و ارائه می‌کرده‌اند. تازه واردان پیش پندارهایی داشته‌اند که در شرایط متفاوتی میانشان رشد می‌کرده است. اینان به نوبهٔ خود اقتصادی داشته‌اند که با مقتضیات محیط طبیعی و اجتماعیشان متناسب بوده‌است. نیازهایی احساس می‌کرده‌اند متفاوت با نیازهای ساکنان قدیمی که شاید می‌توانسته مکمل آن‌ها باشد. پس تقاضای تازه به همراه اعضای جدید، هم به جامعه راه می‌یافته و هم خواستهای نوجامعه را تقویت می‌کرده است.

تازه واردان نهادها و باورهای خود را به همراه می‌آورده‌اند. مجموعه‌احکام و ارزشها و آیینها و تشریفات و رسومی که در محیط پیشین از ضرورتهای زندگی‌شان محسوب می‌شده، لزوماً همانهایی نبوده که برای ساکنان خطه اشغال شده احترام‌انگیز بوده است.

بدین سان دو نمونه رفتار، دو رشته نهاد، دو مجموعه عقاید، همچون دو رقیب در برابر یکدیگر قرار می‌گرفته است. این رقابت شاید به هر دو گروه می‌فهمانده است که ترک رفتار سنتی، که اجتناب‌ناپذیر می‌نموده، چندان هم پر مخاطره نیست. در همین برخوردها و کشمکشها، آمیختگی‌ها و جابجایی‌ها و دگرگونی‌های متقابل آغاز می‌شده است.

این جابجایی و آمیختگی میان رسوم و رفتارها و باورهای گوناگون، چندان نیرومند بوده است که حتا ایزدان یک آیین را نیز به دیوان آیین دیگر، یا برعکس، تبدیل می‌کرده است. چنان که دیوان و اهریمنان در



روایات ایرانی، زیر نفوذ و تأثیر اندیشه‌های گوناگون، بارها به رنگهای دیگر درآمده‌اند امروز که عصر پیچیده و گستردهٔ ارتباطهای همه جانبه است، مسئله مهاجرت و مجاورت و آمیختگی و تحول فرهنگی صورت و معنای دیگری یافته است. رابطه فرهنگها در موقعیتی ویژه، و به آهنگی متفاوت صورت می‌پذیرد. همچنان که تحول و تبادل آنها نیز تابع همین موقعیت، ویژه و آهنگ متفاوت است.

در این موقعیت و آهنگ، ظریف‌ترین و نیرومندترین دستاوردها، با سریع ترین و فراگیرترین امکانات، پیچیده‌ترین و هماهنگ‌ترین تواناییهای بشری را به هم مرتبط کرده است. هر آن نیز انتظار می‌رود که با اختراع وسایل فنی تازه‌ای، کیفیت ارتباطات به مراتب متفاوت‌تر شود.

به همین سبب فرهنگ شناسان امروز از نوعی «صنعت پرورش همگانی» سخن می‌گویند که رسانه‌ها به ویژه از طریق ماهواره‌ها حامل آنند. و در حال گسترش به همه جهان است.

از این راه انتظار می‌رود تنوعی شگرف در دل یک نظام متحدکننده پدید آید که در دراز مدت نمودار ظرفیتهای بیکران تمدن معاصر است. اگر چه در کوتاه مدت نیز نگرانیها و دل مشغولیهای بیشماری را دامن می‌زند.

این گونه رابطه را می‌توان به رابطه گرایشهای مختلف فرهنگی درون یک فرهنگ ملی تشبیه کرد. فرهنگ ملی در عین تجانس نهایی خود، در درون نامتجانس است. گرایشهای گوناگونی دارد. زیرا در هر جامعه گروه‌بندیهای مختلف با ارزشها و ارزش گزاریهای متفاوتی موجود است. در فرهنگ جهانی هم، گرایشی به یک تجانس کلی (البته در دراز مدت) دیده می‌شود که در دل خود از حضور گرایشهای مختلف خبر می‌دهد. هر یک از این گرایشها نمودار فرهنگی ملی است. رشد سریع و همه جانبه فرهنگ نو در جهان، عامل تحول و جابجایی فرهنگهای مختلف است. تفاهم فرهنگهای مختلف در عین تفاوتشان، سرنوشت نهایی دهکده جهانی فرهنگ است.

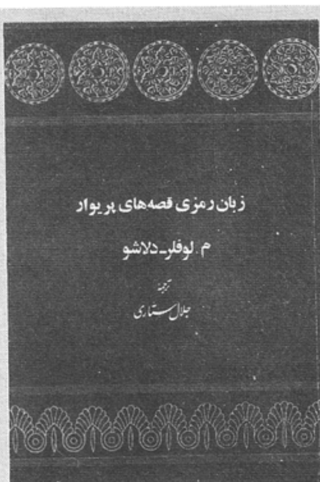
از این رو تحول فرهنگهای ملی، با توجه به تواناییها و اقتضاهای فرهنگ جهانی، اتفاقی است که مدتهاست افتاده است وبه نظر می‌رسد که بازگشت‌پذیر نیست. هرگونه مقابله با آن نیز به معنای دیوار کشیدن به دور خود، ومحروم شدن از دستاوردها وتواناییهای بشری است.

البته این ارتباط گسترده وناگزیر همچنان که نشان دهندهٔ «تفاهم» فرهنگهاست، باید حتی‌الامکان نمایانگر «تفاوت» آنها نیز باقی بماند. همین «تفاوت و تفاهم» است که می‌تواند صنعت پرورش همگانی رانیز به حفظ ارزشهای گوناگون، در کنار تأیید ارزشهای کلی و عام، رهنمون شود. اما نگرانیها از آنجاست که اولاً تکنولوژی ارتباط در اختیار برخی فرهنگهای قدرتمندتر است. از این رو تأثیر آنها را برابر این ارتباط نمی‌توان نادیده گرفت. پیداست که در رابطه نابرابر یا نامتوازن، فرهنگی بیشتر و فرهنگی کمتر در اختیار دیگران قرار می‌گیرد.

ثانیاً دل مشغولیها هنگامی افزون می‌شود که پای برخی رسانه ها و سیاستهای سلطه‌گر جهانی، یا سوداگریهای مخرب و انحصارگرایانه هم به میان می‌آید. و فرهنگ بشری از جمله فرهنگهای ملی را دستخوش اهداف غیر فرهنگی به ویژه اهداف سیاسی و تجاری می‌کند.

هدایتی که بنگاه‌های تجاری هیجان، خبر، هنر، مد، سرگرمی، سیاست و... در سراسر جهان بر عهده





زبان رمزی افسانه‌ها

م. لوفلر ـ دلاشو
جلال ستاری
توس / چاپ اول ۱۳۶۴
۱۵۴ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

زبان رمزی افسانه‌ها کوششی است برای شروع و تفسیر رموز قصه‌ها و افسانه‌ها از دیدگاه مکتب روانکاوی و روانشناسی آلفرد آدلر. مترجم در مقدمهٔ کتاب این نکتهٔ مهم را یادآوری می‌کند که امروزه این دیدگاه که در سالهای دههٔ ۵۰ (میلادی) بازار گرمی داشته، رونق و اعتبار سابق را ندارد. با این همه نمی‌توان انکار کرد که این دیدگاه هنوز هوا خواهان بسیار دارد. باید آن را شناخت، زیرا تا از همه روشهای تفسیر و قصه‌ها و اساطیر به درستی آگاهی نیابیم، مشکل می‌توانیم به پختگی در باره آن‌ها حکم کنیم. مترجم همچنین به منظور کمک به خواننده برای درک بهتر مکتب روانشناسی، ملخص نظرات ژیلبر دوران را که یکی از صاحب نظران در این زمینه است در باب رمز و نماد و تفسیر انواع آن، در مقدمهٔ کتاب گنجانده است. کتاب در هشت قسمت تحت عنوان‌های: از احساس کمتری تا خیالبافی. خیال‌بافی قوم، خیالبافی (ادبیات داستانی) و زندگانی جنسی، مضمون دیرند، مضمون مکان، متفرعات ادبیات، داستانی، از تاریخ تا افسانه، اساطیر قدیم و عصر جدید، تنظیم گشته است.



علی اصغر شیرزادی

نشر: نی

چاپ اول / ۱۳۷۰

۴۱۴صفحه / ۲۵۰۰ ریال

از علی اصغر شیرزادی پیشتر مجموعه داستان **غریبه و اقاقیا** (۱۳۶۶) منتشر شده است. او تا قبل از انتشار این مجموعه از چهره‌های مطبوعاتی کشور به شمار می‌آمد و حالا با انتشار رمان طبل آتش جزو رمان‌نویسان دههٔ شصت محسوب می‌شود.

طبل آتش از نظر مضمون و محتوا در زمرهٔ رمانهای اجتماعی سیاسی قرار دارد. در این فایل ما با روستایی نویسان که شاخص‌شان محمود دولت‌آبادی، علی اشرف درویشیان و ....، و شهری نویسان، مثل بزرگ علوی، احمدمحمود و ... روبرو هستیم که اگر دقیقتر شویم، در یک رده بندی شکلی، اجتماعی سیاسی - نویسان شهری خود به سه شاخهٔ عینی‌نویسان، ذهنی‌نویسان و عینی ذهنی‌نویسان تقسیم می‌شوند.

طبل آتش مثل اغلب آثار این دهه (که نویسندگان موسوم به نسل سوم، نامیده می‌شوند) در مرز بین عین و ذهن، قوام یافته است تا از حوادث زمانه عکسبرداری وگزارش صرف تهیه نکرده باشد. رجعت به گذشته و داستان را تودرتو گفتن در پاره‌ای از فصلهای رمان **طبل آتش** خوش نشسته است.

م. محمدعلی

گرفته‌اند، به رغم امکاناتی که در اختیار عموم می‌گذارد، در تخریب ارزشها، همشکل شدن افکار عمومی، ایجاد هیجان مصنوعی، اشاعه عرف تبلیغاتی، دامن زدن به ابتذال و پوچی و پوچ انگاری و ... نیز مؤثر است. پیداست که اگر مؤسسات فرهنگی ملی و بین‌المللی بااهداف آموزشی و پرورشی، به ایجاد نظام عظیمی از رسانه‌های همگانی، یاری می‌رساندند و تکنولوژی ارتباط در اختیار تمام فرهنگها قرار می‌گرفت، نتیجه این «پرورش همگانی» با آنچه هم اکنون به رهبری بنگاه‌های تجاری - خبری - تبلیغی انحصاری پدید آمده است، متفاوت می‌شد. هم امکانات بشری در غلبه بر دشواریها و در جهت سامان یافتن زندگی بهتر به همه سوی جهان منتقل می‌شود، و هم نابسامانیهای جتماعی و بحرانهای ارزشی و غیره بر همه‌جا تأثیر می‌گذارد. به هر حال دراین اوضاع، هم دستاوردهای فرهنگی معاصر همگانی می‌شود، و هم به ارزشهای فرهنگی ملی آسیب می‌رسد. همین بحرانها و آسیبهاست که بسیاری از فرهنگها و جامعه‌های پیرامونی را به چاره‌جویی واداشته است. و پیش از هر چیز از گسترش ارتباطات به وحشت افکنده است.

این چاره جوییها از یک سو متوجه حفظ ارزشهای ملی است. و از سوی دیگر نگران اشاعه ارزشها یا ضدارزشهایی است که از سوی نهادهای تبلیغی و تهییجی سراسری تحمیل می‌شود.

نزدیک به صد سال است که فرهنگ ملی، با ضرورت دوسویه «تفاهم و تفاوت» درگیر شده است. از یک سو در پی تجهیز به تجربه‌ها و تواناییهای بشری است و از سوی دیگر، در اندیشه حفظ شخصیت و غنای تجربی خویش.

در این صد ساله که دوران گذار را می‌گذرانده‌ایم، هم از محدودیتهای فرهنگ دیرینه و سنتی خود باخبر شده و در رنج بوده‌ایم و هم از امکانات و مقدورات فرهنگ جهانی به شوق می‌آمده‌ایم. همه تلاش و کوشش و اندیشه و مبارزه‌مان نیز بر سر این بوده است که استقلال ملی خود را در عرصه پیچیده و گسترده ارتباطها پاس داریم. در هر دوره نیز گرایشهایی در الویت قرار می‌گرفته است و ما را به گونه‌ای از رابطه فرا می‌خوانده است،تا این مهم عملی شود.

از دوران مشروطه تاکنون متأسفانه هنوز قادر نشده‌ایم به این خواست ملی خود جامهٔ عمل بپوشانیم. هر زمان که طرحی درافکنده‌ایم با دشواریها، نارساییها، انحرافها و عوامل گوناگون بازدارنده داخلی و خارجی مواجه شده‌ایم. انگار هر چه فرهنگ جهانی نیرومندتر شده، ماناتوان ترشده‌ایم. نه تفاوتمان را به درستی حفظ کرده‌ایم و نه به تفاهمی اصولی دست یافته‌ایم. نه به صورت قدیم خود باقی مانده‌ایم و نه به شکل جدید دنیا در آمده‌ایم. حاصل وجودی مان تلفیقی بوده است از آنجا و اینجا. ازگذشته خود و اکنون دیگران. از سنت و نو. در حقیقت تلفیقی از نه آنجا و نه اینجا. چیزی مانند شترگاو پلنگ، که ناهمسازی و ناسازگاری از ریخت و قیافه‌اش می‌بارد. داد می‌زند که قامتی ناساز و بی‌اندام است.

این تلفیق که از کنار هم گذاشته شدن عوامل کاملاً نامتجانس و ناهمخوان و ناهمزمان خبر می‌دهد، همواره گروه یا گرایشی را در رنج می‌داشته است. سیاستهای فرهنگی مختلف نیز در جهت حل یا تعدیل یا پوشاندن مشکل بارها و بارها مطرح شده است. اما هنوز هم به رغم گسترش و استمرار ماجرا بر سر خط آغازیم.

نگاهی به زندگی روزمره اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، و عرف و عادات و رسوم و اخلاق و منشها و روشهامان نشان می‌دهد که هم در زندگی فردی، و هم در زندگی اجتماعی، گرفتاراین دوگانگی و آمیختگی ارزشهاییم. این آمیختگی اکنون یک واقعیت تاریخی است. هرگونه تلاش برای درمان عارضه‌هایش نیز نمی‌تواند اصل آن را نادیده انگارد. و با اراده گرایی در پی حفظ صورت ناب یک گرایش برآید. در این صد ساله دو گونه بسیار مشخص و متفاوت فرهنگی، ذات کلی و حرکت ملی ما را معین می‌کرده است. دو گرایش متفاوت یا متخالف، باری به هر جهت در دل هم و همراه هم، یا در کنار هم تداوم یافته‌اند. به همزیستی دشوار خود ادامه داده‌اند. گاه بر سر ستیز با هم بوده‌اند، وگاه با درک آشتی ناگزیر، در پی تحمل هم برآمده‌اند.

اما در این گرفتاری یک مسئله تقریباً قابل توجه و تشخیص است. و آن فرق میان فرهنگ و سیاست، و اقتضاها و سلوک این دو، در برخورد با ارزشهاست. یعنی فرق میان روش برخورد دو فرهنگ با هم، و روش برخورد سیاستهایی که در این صد ساله بر روابط و شیوه تبادل و سلوک این دو فرهنگ مسلط شده یا آن را متأثر می‌کرده است:

۱- برخورد دو فرهنگ در کل جامعه و زندگی فعال اجتماعی، بنا به ضرورت و نیاز اجتماعی و تاریخی و... بر اساس تبادل ارزشها و تواناییها و گزینش متناسب با رشد و اعتلای زندگی بوده است. به همین سبب نیز اگر چه این دو گرایش از لحاظ تاریخی نا همزمانند، از هم جدا نمانده‌اند. اگر چه به ترکیب مطلوب نرسیده‌اند، به هم ممزوج شده‌اند. حتی می‌توان گفت تا حدودی به

حضور هم عادت کرده‌اند. یکی تبلور گذشته ما بوده است، دیگری چشم‌انداز و انتظاری از اکنون‌مان. هیچ خط فارقی یکباره آنها را از یک جای معین و دلخواه برش نزده و از هم بر حذر نداشته است. برخی از ناهماهنگیها و نارساییهای دو گرایش در حال تعدیل بوده است. آنچه باید فراگیر می‌شده، فراگیر شده است، آنچه باید محدود یا وانهاده می‌شده، محدود و وانهاده شده است. حاملان اصلی فرهنگ که مردمند، به تجربه و عمل و به تدریج و به اقتضای بقا و اعتلای زندگی، هر آنچه را ضرور و ناگزیر می‌یافته‌اند بر می‌گزیده‌اند. خواه از این گرایش، و خواه از آن گرایش. کم نیست ارزشهایی که در سابقه و سنت فرهنگی ما وجود نداشته، اما از گرایش جدید اخذ شده است. و ملکه ذهنها و رفتارها و عملکردها و آرزوها و آرمانها و اندیشه ها شده است. به صورت تجربه شخصی و روان شناسی اجتماعی درآمده است.

در این تبادل، گاه دو طیف فرهنگی فقط از لحاظ صوری مجزا می‌نموده‌اند. وگرنه غالباً بخشهای متعلق به هر طیف، از مشخصات طیف دیگرنیز بهره‌ور بوده است. برخی از اجزای هریک، در اجزای عرفی و اخلاقی و ارزشی افراد جامعه مشترکاً متجلی بوده است. گویی دو گرایش در عین تضاد، در درون زندگی و افراد به هم می‌گراییده‌اند. و در کنشها و روشهای فردی و جتماعی زندگی با هم و درکنار هم متجلی می‌شده‌اند. ازاین رو نمی‌توان گروه‌ها و افراد جامعه را به طور دربست به یک طیف منسوب کرد، و از تأثیر طیف دیگر جدا انگاشت. اگرچه بخشی از سنتی‌ترین افراد یا گروه‌های اجتماعی هنوز به طور عمده، یا در بخش عمده‌ای از سلوک خود در گرو گرایش قدیمند. همچنان که بخشی از متجددترین افراد یا گروه‌های اجتماعی نیز به طور اساسی و عمده‌ای از ریشه‌های ارزشی ملی و فرهنگی ایرانی جدا افتاده و سر تا پا به اخذ تمدن فرنگی گراییده‌اند.

۲- اما مشکل سیاستها در این صد ساله، این بوده است که غالباً با اقتضا و کارکرد فرهنگ هماهنگ نبوده‌اند. طرح و برنامه خود را، که اساساً مبتنی بر منافع بخشی از جامعه بوده است، به کل فرهنگ نسبت می‌داده‌اند یا که بر سمتگیری آن تحمیل می‌کرده‌اند. یا می‌خواسته‌اند روند تبدیل فرهنگ قدیم را به فرهنگ جدید تسریع کنند و یا می‌کوشیده‌اند فرهنگ قدیم را از حیطهٔ تأثیر فرهنگ جدید بر کنار دارند. می‌خواسته‌اند یکباره و اراده گرایانه یک رفتار یا ارزش یا رسم و... را جایگزین رفتار یا ارزش یا رسم قدیم کنند. با بخشنامه‌ای ارزش قدیم را ممنوع کنند و ارزش جدید را رواج دهند. یک سویه برخورد کردن با موجودیت آمیخته فرهنگ معاصر، بارها سبب دشواریها و گرفتاریهای مضاعف شده است. این یک سویه برخورد کردنها، غالباً یا بر «حذف» بخشی از فرهنگ و ارزشها مبتنی بوده است، و یا بر «تحمیل» یک روش و منش اجتماعی و عرفی و عقیدتی و سیاسی و... متکی می‌شده است. پیداست که نه سیاست «حذف» با کارکرد فرهنگ همخوان است و نه سیاست تحمیل. به همین سبب نیز در همین یکصدساله، بارها شاهد مقاومت مردم و ارزشها و نهادهای فرهنگی جامعه در برابر آنها بوده‌ایم.

حذف و تحمیل حاصلی جز تخریب، محدودیت، تضعیف فرهنگی، بحران و... نداشته است. مختصات و مشخصات فرهنگ ملی، نه با تحمیل یک عقیده و مسلک و عرف و سیاست و اخلاق و رفتار و... در یک دوره کوتاه، از میان می‌رود، و نه با اتخاذ چنین روشها و گرایشها و سیاستهایی پدید می‌آید. تعدیل یا تحول مشخصات و مختصات فرهنگی هم تدریجی و بطئی است و هم در مجاورتی مستمر و مداوم میسر است. حتا برخی از حقایق دنیای معاصر نشان می‌دهد که فرهنگهای ملی در شرایط ناسازگار مستمر نیز به حضور و هستی خود ادامه داده‌اند. چنان که هفتاد سال حکومت شوروی، مسئله ملیتها را همچنان به صورت یک معضل قابل بررسی، از آغاز قرن به پایان قرن انتقال داد.

این واقعه نشان داد که به رغم امکانات صنعتی و برنامه‌های توسعه، و تأکیدهای مستمر تبلیغی و عقیدتی، و اشاعه عرف متحدالشکل، و تأکید سیاسی بر تحقق فرهنگی یکپارچه، باز هم بسیاری از مختصات و مشخصات قومی و فرهنگی این ملیتها، همچنان متفاوت باقی مانده است. یا دست کم چنانکه انتظار می‌رفته دگرگون نشده است.

تاریخ فرهنگی سرزمین خود ما نیز نشان داده است که هم زبان و موجودیت فرهنگی ما در تحمیلها و تهاجمهای گوناگون هزارساله برقرار مانده است، و هم بارها اقوام مهاجم، که به ویژه از فرهنگ فروتری برخوردار بوده‌اند، به دستاوردها و تواناییهای فرهنگی ما گرویده‌اند. همچنان که مختصات و مشخصات اقوام مهاجم نیز غالباً به رنگ وبوی فرهنگ ملی ما در می‌آمده است. ازاین رو به رغم سیاستها و برنامه‌های حذف و تحمیل وتبلیغ و تهدید، می‌توان گفت تحول و تعدیل متقابل فرهنگها اولاً به زمان و مجاورت طولانی نیازمند بوده است. ثانیاً به نیازهای مستمر و ضرورتهای بنیادی موکول می‌شده است. ثالثاً در شرایط یاد شده نیز هرگونه تحولی درگرو آزادی انتخاب و تبادل بوده است. رابعاً مختصات و مشخصات فرهنگهای ضعیف معمولاً به فرهنگهای قومی می‌گراییده است.



لکه‌ای از عمر بر دیوار بود

احمد رضا احمدی
انتشارات نوید شیراز - چاپ اول ۱۳۷۲
۲۵۵ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

مجموعه‌ای است از تازه‌ترین سروده‌های شاعر نامدار معاصر، احمد رضا احمدی که با بیانی ساده و شفاف از رویاهای خود می‌گوید، رویاهایی سرشار از قطار، سنتور، ابر، باران، باغ، دریا، بام و مرگ با حضوری خیره کننده و مکرر. زبان احمدی در این مجموعه نیز زبانی است سهل و ممتنع، همراه با جسارتهایی که از ویژگیهای شعر اوست. شعری ساده و در عین حال غافلگیر کننده. سادگی کلام، عناصر، اشیاء، اتفاقها، حرفها، آرزوها، رویاها، زندگی و مرگ، یعنی همهٔ آن چیزها که در شعر احمدی حضور می‌یابند، از ویژگیهای اصلی شعر او، به ویژه در این مجموعه است. همین عناصر و چیزهای ساده اما، در شعر او، طوری کنار هم قرار می‌گیرند که خواننده خود را در دنیای متفاوت، ناشناخته و شگفت‌انگیز حس می‌کند.

حافظ موسوی

مجموعه این حقایق نشان می‌دهد که این فرهنگها نیستند که مهاجمند، بلکه اساساً سیاستها و تبلیغات مربوط به آنهاست که با «تهاجم» سازگار است. سیاستها چه با تهاجم و چه با انفعال، سبب تخریب و تسلیم فرهنگها، یا مقابله و خصومت میان ملتها می‌شوند. منطق فرهنگ این است که آب گودالش را پیدا می‌کند و به هر صورت که مقتضی باشد، تبادل و تفاهم برقرار می‌شود. یک توانایی برتر جای توانایی فروتر را می‌گیرد و در این جایگزینی خود نیز متحول می‌شود.

درست است که استقلال فرهنگی، یک مسئله سیاسی نیز هست، اما عین سیاست نیست. به همین سبب باید آن را از عوارض و روشها و ابزارهای سیاست زدگی برکنار داشت.

یکی از اختلافهای اساسی فرهنگ و سیاست، در روش و منش استقرار و گسترش آنهاست. فرهنگ ازطریق «ترویج»، به تدریج مستقر می‌شود و گسترش و عمق می‌یابد. حال آن که سیاست از راه «تبلیغ» به انگیزشهای آنی و تأثیرهای همگانی در سطح چشم دوخته است. از این رو بازشناسی فرهنگ از تبلیغات یک ضرورت ملی است.

درد استقلال فرهنگی، یک طرح تبلیغاتی نیست.که با برانگیختن احساسات عمومی بتوان به درمانش پرداخت. استقلال فرهنگی نیازمند چاره‌جوییهای اندیشمندانه و گزینشهای آگاهانه است. با لشکرکشی و تهییج شور و عاطفه همگانی، و تبلیغات روزمره و دامن زدن به خود انگیختگیها و غریو و خروش و اشتلم و جنجال پدید نمی‌آید.

کسانی که به عمد یا به سهو همه چیز را در تبلیغات و تهییج احساسات، و در برانگیختن بخشی از جامعه علیه بخشی از فرهنگ خلاصه می‌کنند، باید توجه داشته باشند که در تاریخ، تنها حکومتهای توتالیتر بوده‌اند که می‌خواسته‌اند فرهنگها را به تبلیغات تبدیل کنند.

این گونه حکومتها به کنترل وسایل سنتی الزام و اجبارقانع نبوده‌اند. بلکه در پی کنترل سراسری اندیشه‌ها بوده‌اند. در پی همشکل کردن تفکر بوده‌اند. در پی پوشاندن لباسی متحدالشکل به قامت فرهنگ بوده‌اند. به همین منظور به جان فرهنگ هجوم می‌برده‌اند. از هر راه می‌کوشیده‌اند فرهنگ را به تبلیغات خود بدل کنند. تا هم عرصه فرهنگی به همان چیزی بدل شود که خود می‌طلبیده‌اند و برای بقاشان ضرور بوده است و هم از تأثیر و نفوذ و تبادل و روابط فرهنگها درامان بمانند. و این چیزی جز اشغال یک فرهنگ یا تهاجم بر ارزشهای آن نیست.

حال آن که حکومتهای ملی که براستی دلسوخته فرهنگند، از هر فعالیتی که سبب خوار شدن اندیشه است پرهیز می‌کنند. از هر رویکردی که مانع تجلی گونه‌گونی فرهنگ و تفکر و حضورانسانی است دوری می‌جویند.

استقلال و استحکام فرهنگی باید فارغ از تأثیر و تأثرها و دستورالعملهای تبلیغاتی روزمره پژوهش و بررسی شود. همه عوامل دخیل درآن باید ارزیابی و باز شناسی شود. باید با تعمق و تحلیل و تشخیص همه جانبه، به شناخت موانع و بازیافت عوامل یاری کننده پرداخت.

حال آن که تبلیغات به معنی بسط تأثر است. جایی برای تأمل و بحث انتقادی باقی نمی‌گذارد. به مجاب کردنهای آنی یا تأثیر گذاشتن از طریق تکرار و تهییج وابسته است. و مهمتراز همه، اقتضاها و سمتگیریهای خود رااز «سیاستها» اخذ می‌کند. در نتیجه روزی با شدت هر چه تمامتر مسئله را مطرح می‌کند و روزی به هر وسیله آن را به فراموشی می‌سپارد.

به هر حال درد استقلال فرهنگی، هم‌اکنون نیز فغان و خروش بخشی از جامعه را برآورده است. که از «تهاجم فرهنگ بیگانه» هشدار و زنهار می‌دهد. پیداست که بخشی از این فغان و خروش از سر دردی دیرینه و عمیق است که ناظر به استقلال و اعتلای فرهنگی است. نشان نگرانی از هجوم عوامل باز دارنده و روابط تخریبگر است که نوعاً نیز غیر فرهنگی است. **اما آنچه سبب ابهام مسئله می‌شود این است که در این خروش و درد نه سنخیت «تهاجم» با فرهنگ تعریف می‌شود نه حوزه «تهاجم» به‌درستی ترسیم می‌شود؛ نه عوامل مهاجم به تمامی شناخته یا ارزیابی می‌شود، و نه راه چاره که غالباً در هیاهوی تبلیغات گم است، مشخص می‌شود.**

براستی محک و معیار استقلال فرهنگی چیست؟ چگونه می‌توان به برقراری «تفاهم» و حفظ «تفاوت» فرهنگی در ارتباط همه جانبه و گسترده معاصر یاری کرد؟

برای آنکه به پاسخهای قانع کننده‌ای دست یابیم، من دنبالهٔ بحث را در طرح این گونه ضرورتها پی می‌گیرم:

استقلال فرهنگی اولاً درگرو بسط تفکر انتقادی در جامعه است. ثانیاً موکول به حضور و فعالیت آزادانه همه گرایشها و گونه‌های فرهنگی و لایه‌های مختلف ذهنی و اندیشگی جامعه است.

ثالثاً وابسته به افزایش قدرت خلاق و توان و غنای فرهنگی جامعه است.

با چنین روش و منش و گرایشی در درون جامعه است که می‌توان به راه‌های حفظ «تفاهم و تفاوت» با بیرون جامعه‌اندیشید، و با نفی هر نوع وابستگی در هر زمینه از فرهنگ جهانی بهره‌ور شد.

اکنون باید دید این الزامها و ضرورتها در موقعیت فرهنگی ما چگونه رعایت می‌شود.



ستاره و عقاب

اُ. هنری
بوگر حکیم
مترجم / چاپ اول ۱۳۷۲
۱۰۶ صفحه / ۱۲۵۰ ریال

ستاره و عقاب مجموعهٔ چند داستان است با عنوان‌های: **«در غیبت خانم خانه»، «پس از بیست سال»، «دستی که دنیا را به خشم در می‌آورد»، «راه‌هایی که انتخاب می‌کنیم»، «سوپی و پلیس‌ها»، «جف پیتر مغناطیس انسان‌ها»، «همدردی»، «ستاره و عقاب»، «خونبهای رئیس قبیله»، «پروندهٔ شمارهٔ ۲۶۹۲»**.

اُ. هنری یکی از مطرح‌ترین نویسندگان داستان کوتاه در امریکا است که سبک و قالب جدیدی در داستان کوتاه بوجود آورد. نثر هنری روان است و نیروی تخیل و مهارتش در نویسندگی، خواننده را به شگفتی وامی‌دارد.

در این مجموعه او با تصویر تاریخی دلنشین و گیرایی راه و روش زندگی و گذران اوقات مردم اوایل قرن بیستم ایالات متحده را بازگو می‌کند. پایان داستانهای او را خواننده با حدس و گمان نمی‌تواند پیش‌بینی کند، همگی ناگهان و بطور نامنتظره تمام می‌شود و از این‌رو جذبهٔ شیرینی دارند.

علی میانکلی

رضا براهنی

نقد

گزارش به نسل بی سنِ فردا

بررسی شعرامروز

۲

۶ـ در «شعر» پانزده صفحه‌ای **هنوز نیاموخته بودیم** جلد اول مجموعهٔ **شعر، به دقیقه اکنون** ما شعر را توی گیومه می‌گذاریم، فهرستی از اشخاص، اشیا، حالات و حرکات داده می‌شود، بی‌آنکه شعر بوجود آید. بند اول شعر نمونهٔ این «فهرست وارگی» است: «بوی خار شتر و شیرخشت / بوی درمنه و پسته پوست / بوی خزانی بهارهای نیمه‌جان / بوی آشنای سفره‌های ناشتا / عطر بیات نان سرمازده / و آواز پگاهی «چل مردان» / با قافله‌اش از قیچ و کتیرا... »و ادامهٔ آن« اتاقهای فاجعه،/ چشمان کبود افیون /گونه‌های بیدار خواب / میزهای نجوا / نیمروزهای خمیازه / »و ادامهٔ آن:« مردی و مجله‌هایش / مردی با جعبهٔ خاکستری رادیو / مردی می‌آمد و / با دستانش از تعصب و تردید / جاده‌ها را می‌برید. / مرد باستانی فردا / و زنی یکه / ـ مهی رقیق ـ /که خموشانه پاس می‌داد / جان را. / دستان ماه / بوی کال کاهگل داشت / لبان خشک ستاره‌ها زخم می‌زد / بر پوست‌ترک خوردهٔ بلوغ /عشقاواهای ممنوع / غزل می‌سرود / بر حواشی مثلثات / جهان کروی نبود / خط مستقیم مدرسه / خط مستقیم خانه به مدرسه / خط گچ / دور مسدود حافظهٔ خسته / دوران اشیائی /که در نقطهٔ صفر پایان می‌یافتند /»و می‌توانید همین طور ادامه بدهید تا ص ۱۱۵ جلد اول . هر «/» علامت، یک سطر از شعر آقای دکتر احمد محیط است. بطور کلی هیچ‌گونه شکلی بر تقطیع سطرها، جز اینکه هر عبارت یا احیاناً جمله قرار است یک سطر را به خود تخصیص بدهد بر نوشته حاکم نیست، یعنی نحو جمله، دستور تقطیع شعر است. و این ربطی به شعر ندارد. شعر باید تقطیع خاص خود را بیاورد. وقتی آن تقطیع خاص آمد، گرامر شعر بر گرامر زبان غالب می‌شود؛ در واقع فرم شعر حاصل فرم ـ زدایی نحو سادهٔ زبان است، بی‌آن که فرم‌زدایی از این دست مانع کامل حضور آن نحو اولیه شود. یعنی آقای دکتر محیط به صورت اتوماتیک چیزهایی را پشت سرهم می‌چیند و چیزی را از طریق فرم شعر که وسیله‌ای برای غیراتوماتیک کردن شعر و در واقع عادت زدایی از نحو زبان است، دگرگون نمی‌کند. شعر از بیان عادی و فهرست‌وار و کامل و عادی شروع می‌کند و می‌رود تا ته، به همین دلیل این نوشته راگذاشتیم توی گیومه. این شعر نه تنها با مفاد آن مقدمه‌ها نمی‌خواند، بلکه عملاً همان چیزی است ـ البته سطح بسیار پایین آن چیز ـکه با آن مخالفت می‌کند. یعنی این «شعر» فاقد «نیت‌مندی هنری»[۳] است. و به همین دلیل، در واقع شعر نیست.

مسئلهٔ دیگر این که کلمات یک شعر آیا معنای خود را می‌دهند، یا معنای دیگری را؟ در نثر زبان وسیلهٔ انتقال معنی است. در شعر، زبان موضوعیت پیدا می‌کند به عنوان موضوع اول، و اولویت با خود زبان می‌شود. یعنی در زبان نثر، زبان پس از ارائهٔ معنی، نقش خود را تمام شده اعلام میکند. در شعر زبان نقش اصلی را بازی می‌کند، به همین دلیل ارجاعات خارجی را به حداقل می‌رساند و در واقع «ارجاعی» به خود می‌شود. کلمات،به قول «موکاروفسکی»، آیینه یکدیگر می‌شوند، در حالیکه در نثر آیینه‌های معناها آن سوی خود زبان بودند. ما این حالت را در «شعر» آقای محیط نمی‌بینیم. کلمات به خارج از خود «شعر» سفر می‌کنند و در آنجا معناهای دورازهمی را به ذهن خواننده می‌رسانند، ولی خواننده را مجذوب درون شعر نمی‌کنند. یعنی در این شعر آقای محیط، هم کلمات و هم معانی زاید به نظر می‌رسند. به همین دلیل نوشته هم به صورت شبه شعر در می‌آید و هم به صورت شبه نثر. حذف عامل ارجاع درونی کلمات به یکدیگر، بکلی از این نوشته سلب شعریت میکند. از سوی دیگر، صدای معمولی کلمات در زبان شعر کافی نیست. یعنی علاوه بر بیان، وسایل ایجاد صوت درکلمات زبان شاعرانه باید به رقص در آیند، یعنی علاوه بر بیان زبانی که هم در نثر صورت





صفورا نیری

توس / چاپ اول ۱۳۷۱

۸۴ صفحه / ۸۰۰ ریال

نیمی از عناوین شعرهای نیری از طبیعت گرفته شده‌اند؛ درخت، برکه، نیلوفر، تندر، برگ‌های روشن افرا، آبشار.... به همین سیاق تمامی تصاویری که می‌دهد، یا معدود نمادهایی که می‌سازد، درباره طبیعت است. فصل شعرها بهار است و بیشتر ماه اردیبهشت و زمان بر اساس واقعه‌ای طبیعی معنا می‌یابد؛ طلوع، ظهر، غروب. شب اما خیال‌انگیزتر است و سراینده چند شعر را به توصیف آن اختصاص داده است.

نیری در طبیعت بیشتر لطافت و صفا می‌بیند. بخش آخر شعر **نور، تاریکی** از نادر خشونت‌هایی است که شاهد بوده:

دستانش را بست
مانند بال‌های سیاه پرنده‌ای
موحش.
تاریکی
یکباره ریخت بر سرِ عالم.
بی‌رحم
بی‌حاجت کلام
با یک اشاره
به نور و نهال و ساقه و برگ و
جوانه
گفت:
تمام.

می‌گیرد و هم در شعر، باید زبان شعر از طریق ارگان‌های ایجاد صدا، صدادار شود. یعنی مسئله‌ای به نام«صدادار کردن» (articulation)، علاوه بر بیان(expression) مطرح است. نوشتهٔ آقای دکتر محیط بکلی فاقد بیان صدادار است به همین دلیل در این نوشته، نه آوا مطرح است نه لحن، نه موسیقی، نه ریتم و نه خوش‌آوایی. علاوه بر این، فرم در شعر جدید - هم در جهان و هم در ایران امروز - از جابه‌جایی زمانی استفاده می‌کند، به این معنی که درست است که تکه‌ای از شعر، مکمل تکهٔ دیگر آن است، ولی در ضمن، قطع کنندهٔ زمانی آن نیز هست. یعنی موقعی فرم بوجود می‌آید که چندین بن‌مایه [موتیف]، هر کدام متعلق به یک میدان تصویری جداگانه، و متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف، یکدیگر را قطع کنند، در یکدیگر تداخل کنند، از یکدیگر منشعب شوند، و با حس تقارب و تجمع به سوی یکدیگر بشتابند تا از ترکیب آنها، کمپوزیسیون شعر حاصل شود. شعر پانزده صفحه‌ای آقای دکتر محیط فاقد چنین کمپوزیسیونی است. این جابه‌جایی زمانی و مکانی، در شعر بلند، مسئلهٔ طرح و توطئهٔ شعری را پیش می‌کشد و آن این که زمان افقی و مکان استمراری به سود جابه‌جایی زمانی و مکان‌های متقاطع مختلف، از صحنه خارج می‌شوند، و شعر از محتوای طبیعت فاصله می‌گیرد و با فرم پیدا کردن، صاحب خانهٔ مستقل و اهل بیت شعری مستقل می‌شود. این نیز در نوشتهٔ آقای دکتر محیط دیده نمی‌شود. علاوه بر این، واژگان شعر را به دو صورت مطالعه می‌کنیم. محتوای ایستایی، معنای آنها را به طرف واقعیت می‌کشاند، و محتوای پویایی، معنای آنها را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه‌ها می‌کشاند. به این دلیل، دومی دینامیک خوانده می‌شود که معنا و صوت کلمه در ارتباط با کلمات دیگر، در ارتباط با ترکیب با کلمات دیگر سنجیده می‌شود، نه جدا از آنها و در ارتباط با کل واژگان ایستا و برون شعری زبان. «موکاروفسکی» در مورد ساختار معنی شناختی واحدهای کلامی شعر، طرحی دارد که ما آن را در این جا می‌آوریم و شرحش می‌دهیم:

بهتر است ساختار معنی‌شناختی جمله را بشناسیم. بر سه اصل تکیه می‌کنیم: ۱) یک زنجیرهٔ معنی‌شناختی را به عنوان جمله می‌شناسیم. کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد معنی‌شناختی درست می‌کنند. اصل دوم را اصل انباشتگی معنی‌شناختی می‌نامیم، و طرح آن را می‌کشیم.

```
a b c d e f
  a b c d e
    a b c d
      a b c
        a b
          a
```

در حالت افقی b بعد از a، c بعد از b، d بعد از c، e بعد از d و f بعد از e قرار گرفته است. یعنی وقتی که به b می‌رسیم، a در ذهنمان قرار گرفته است، خواه خواننده باشیم، خواه شنونده. وقتی که به f برسیم، همهٔ آن واحدهای انتقال معنی‌شناختی در ذهنمان قرار گرفته است. در حالت افقی سر و کار ما با واحدهای انتقالی به صورت پی در پی است؛ و در حالت عمودی، سر و کار ما با انباشتن معنی‌شناختی واحدهای انتقالی در عمق یکدیگر. آن ارجاع پذیری به خود و ارجاع ناپذیری به خارج از شعر، دقیقاً در این اصل مسلم معنی شناختی است. اگر در گذشته به شعر مشکل می‌گفتند: المعنی فی بطن شاعر، حالا می‌گوییم: المعنی فی بطن شعر. مسئلهٔ آگاهی واقعی به شکل درونی از اینجا ناشی می‌شود که حرکت از - فرض کنید - کلمات اول که ادا می‌کنیم، به سوی جمله یا هر چیز دیگری که ساختار جمله‌ای داشته باشد، حرکت از یک واحد انتقال معنی‌شناختی به سوی واحد انتقال معنی‌شناختی دیگر است، ولی به محض این که آن واحدها پشت سر هم قرار گرفتند، طرح فوق ایجاد می‌شود که در آن دو حالت مشخص به چشم می‌خورد. اول این که واحدهای معنی‌شناختی که جمله از آن ساخته شده بصورت ترتیب و توالی مستمری در نظر گرفته می‌شوند که در آن معماری پیچیدهٔ تابعیت و حاکمیت نحوی نادیده گرفته شده، یعنی زنجیرهٔ a - b - c - d؛ دوم، هر واحد بر زمینهٔ واحد یا واحدهایی که مقدم بر آن بوده است درک می‌شود، طوری که تمامی سلسله واحدهای معنی‌شناختی که جمله از آن ساخته شده، در پایان جمله، همزمان در ذهن شنونده یا خواننده حضور می‌یابد. حالا شمااجزای جمله را به عنوان واحدهای معنی‌شناختی بردارید و به جای آن واحدهای معنی‌شناختی شعری بگذارید، ساختار معنی‌شناختی شعری را خواهید داشت. پس از این دو اصل، اصل نوسان بین ایستایی معنی‌شناختی و پویایی معنی‌شناختی مطرح می‌شود. یک کلمه به سوی واقعیت برمی‌گردد، یک واحد معنی‌شناختی هم به سوی واقعیت بر می‌گردد. ولی ترکیبها به سوی واقعیتهایی می‌گروند که در شعر از رجوع آنها به یکدیگر حاصل می‌شود. در شعر معنا، ارجاعی [referential] است، یعنی اولویت از معنای رجوع کننده به واقعیت، به معنای رجوع کننده به درون شعر نقل مکان می‌کند.[4] گرچه آن نوسان بین ایستایی و پویایی هرگز پایان نمی‌پذیرد. این نکته نه تنها با تعریف شعر مباینتی ندارد، بلکه دقیقاً در راستای تعریفی است که «موکاروفسکی» در جای دیگر از شاعر به دست داده است: «شاعر ابداع کنندهٔ کلامی است که جهت زیباشناختی بر آن حاکمیت دارد.»[5]

حضور هر جزء در جزء دیگر، حضور تک تک اجزا در کل این مثلث متساوی‌الاضلاع، در واقع نه تنها در

معنی‌شناسی شعر، بلکه در ساختار آن از اهمیت برخوردار می‌شود. میدان‌های تصویری درهم فرو می‌روند، صداهای کلمات به هم آغشته می‌شوند، تقاطع‌های مختلف بین شکل‌های کوچک و بزرگ ایجاد می‌شود تا نهایتاً شعر به عنوان اثری که تنها بر یکی از آحادش تکیه ندارد بوجود بیاید. در شبه شعری که از آقای دکتر محیط، به عنوان یکی از گردآورندگان دو مجموعهٔ شعر، *به دقیقه اکنون* دیدیم، در واقع این قبیل امور اتفاق نیفتاده است.

ولی از اینجا برویم به جلد دوم، و شعر دیگری از آقای دکتر محیط را مثال بزنیم. آقای دکتر محیط در جلد دوم کتاب، پنج شعر کوتاه چاپ کرده است. **پرواز** را برای بررسی انتخاب می‌کنیم:

بر شانه‌هام a
پرنده‌یی ساده می‌پرد b

سر شاخه‌های دستم را c
برنیش می‌کشدd
دیروز. e

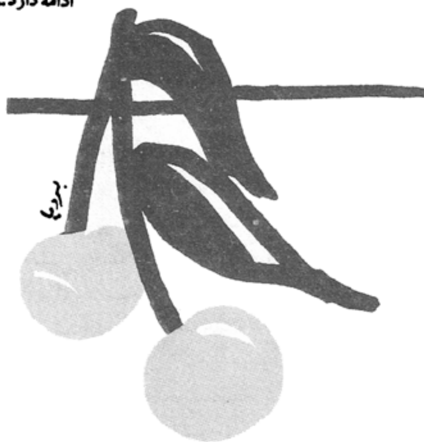
در گوشهٔ قلمرو چشمی
دف می‌زند
نام‌آوری نیامده
و ظهر سردی
می‌خندد

این آسمان حکایت دریا دارد
حل می‌شویم.

گنجشک ساده‌یی f
ناگاه می‌پرد g
سر شاخه‌های دست درختی h
می‌لرزد i
دستی پرنده می‌شود و j
پر می‌کشد k
از شانه‌ها l
به فردا[6]**.** m

در پشت سر شعر، وزن «مفعول فاعلات مفاعیل، فاعلات» به چشم می‌خورد. و این وزن جز در سطر دوم و دوکلمهٔ آخر شعر در تمام سطرها حفظ شده است. در برابر بعضی سطرها ما حروف لاتین گذاشته‌ایم، در برابر بعضی سطرها نگذاشته‌ایم. به نظر ما به‌رغم پر بودن بند سوم و چهارم از بار معنایی و تصویری، ارتباط دینامیک یاارجاعی بین آن دو بند و بندهای دیگر بر قرار نشده است. «گوشهٔ قلمرو چشم»، «نام‌آور»، «ظهر سرد»، «آسمان» و «دریا» نه از بندهای اول ارجاع می‌گیرند و نه به بندهای بعدی ارجاع می‌شوند. نه ایماژها و معناهاشان را به آنها اضافه می‌کنند و نه صداهاشان را. وزن هم در این قبیل موارد کافی نیست. اگر قرار است عنصر بیگانه‌ای به شعر معرفی شود تا از طریق عامل «بیگانه گردانی»، شعر از پروسهٔ «نوزایی» بگذرد، لازم است پروسهٔ بیگانه گردانی تکرار شود، یعنی «دف»، «آسمان»، «حکایت»، «دریا» و غیره، روال عادی شعر را باز هم قطع کنند، و بوسیلهٔ آنها قطع شوند، یعنی حضور شکلی و معنی‌شناختی در اثر داشته باشند. حالا فقط حضور از طریق وزن عمومی شعر دارند، ولی صدها چیز دیگر را هم می‌شد در همین وزن به همین نوشته اضافه کرد. ما این شعر را هم داخل گیومه می‌گذاریم. یکی این که به دلیل فرم ناقص آن، نمی‌توانیم هنوز آن را شعر کامل بدانیم. دیگر این که این شعر، بر خلاف ادعای دو مقدمه نویس از ما عادت‌زدایی نمی‌کند. بر می‌گردد به دههٔ چهل، و در میان «پیش ـ شعر» ها و نه شعرهای آن دوره قرار می‌گیرد. علاوه بر این، وقتی ما روال زبان را از هنجار زبان عام شعر خارج می‌کنیم، باید آن را به صورت فونکسیونل و یا عملکردی خارج کنیم. وقتی‌که در سطر اول گفته می‌شود «برشانه‌هام»، ولی در هیچ جای شعر، دیگر ضمیر ملکی به این صورت، و یا ترکیبات خارج از هنجار از نوع دیگر، ظاهر نمی‌شود، ما این «م» را فقط ناشی از ترس نویسنده از خارج شدن از وزن می‌دانیم، در حالی که اگر می‌گفت «بر شانه‌هایم» و یا «بر شانه‌های من»، بازهم وزن ایرادی پیدا نمی‌کرد. یعنی فونکسیون خارج از هنجار وقتی واقعاً فونکسیونل می‌شود که هنجارهای عام بیان را چند بار به هم بزنند، یعنی در جریان مرتب، جریان نامرتب ایجاد کند و از ترکیب مرتب و نامرتب، لحن عام زبان پیدا شود. همچنین است در مورد سطر دوم خارج از وزن. اگر قرار بر این می‌شد، شعر از ترکیب وزن و بی‌وزنی بوجود آید باید بی‌قاعدگی و بقا با هم ترکیب می‌شد، به همین دلیل یک سطر بی‌وزن همانقدر پا در هوا می‌ماند که آن «م» ملکی. پس چه بکنیم؟ زبان و شکل را یاد بگیریم.

ادامه دارد...





نقد توطئه آیات شیطانی

سید عطاء الله مهاجرانی
انتشارات اطلاعات / چاپ ششم ۱۳۷۲
۲۵۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

نویسنده در مقدمه چاپ ششم کتاب، پس از برشمردن تعدادی از پژوهش‌هایی که بیگانگان دربارهٔ اسلام و انقلاب انجام داده‌اند، می‌نگارد:«این شیوه دشمنان ماست. آنهایی که گمان می‌کنند تهاجم فرهنگی یعنی ساکت کردن متفکرین خودی، خوب است از خواب خوش بی‌خبری برخیزند و ببینند که دشمنان اندیشه دینی چه کسانی‌اند.» در «سخن اول» نیز متذکر می‌شود: «به گمانم پدیده سلمان رشدی را می‌توان حلقه‌ای از زنجیر برخورد غرب با جهان اسلام دانست. برخوردی به لحاظ مضمون نیز تبلیغات فراگیر منضم به آن بدیع و درخور تأمل.»

کتاب مشتمل بر یک مقدمه تحت عنوان سخن اول، شش فصل (رویارویی اسلام و غرب، پدیده سلمان رشدی، آیات شیطانی، فتوای امام خمینی، سردرگمی غرب در برابر این فتوا و جنگ صلیبی)، سخن آخر و پیوست است.

نقد

محمد مختاری

پیچیدگی سرنوشت یک خانه

بررسی رمان «خانهٔ ادریسیها»

(۲)

نویسنده در تصویر این وحدت مشمقانه، ناگزیر به طرح پیشینه و موقعیت و شرایط رشد تازه‌واردان پرداخته است و بدین منظور به روشی متفاوت از روال اصلی روایت روی آورده است. یونس شاعر را به صحنه آورده، تا به شیوهٔ داستان در داستان، دربارهٔ پیشینهٔ این گروه داستان پردازد.

اینان نه کسی را داشته‌اند که ناظر و شاهد زندگیشان باشد و نه خودشان توان طرح موقعیت و تأمل در اعماق هستی‌شان را دارند. پس یونس در شبی که سرنوشت نهایی خانه رقم می‌خورد، سرگذشت آنان را به اهل خانه باز می‌گوید.

این شیوهٔ متفاوت که تنها در آخر رمان و از سر ضرورتی اجتناب‌ناپذیر پدید آمده است، از یک سو ریشه در سنت حکایی هزارویک شب دارد و از سویی آگاهانه به رنگ و بوی نوشته‌های چند تنی از نویسندگان برجستهٔ جهان نزدیک شده است.

داستانی یادآور چخوف است مانند کوکان. دیگری تداعی کنندهٔ داستایوسکی است مثل برزو. همچنان‌که طرز پرداخت رخساره به شگردهای فلوبری می‌ماند. و کاوه به ویژه در چهرهٔ کاتیا روش تورگنیف را به خاطر می‌آورد.

اما این شیوه هنگامی در بیان سابقهٔ اشخاص به‌کار گرفته شده، که بخش سوم رو به اتمام است. صحنه ایجاد شده سرآمد یا برآمد تحول و تعدیل اشخاص در کل داستان مواجهه است. شب انتظار کل اهل خانه به شب قرابتشان بدل شده است. به‌ویژه که به صحنهٔ پرشور و مهرآمیز پاشویان نیز انجامیده است.

اما اولاً برخی از قسمتهای آن، مثل زندگی نامهٔ دو بخشی رخساره، طولانی به‌نظر می‌رسد. ثانیاً خط ماجرای داستان برای نقل این سرگذشتها در جایی قطع شده است که خواننده انتظار دارد از کم و کیف قضیه باخبر شود. خواننده نمی‌داند طرح بردن طلاها به کوه به کجا انجامیده است. در ضمن داستان سرایی یونس نیز هرگز اشاره‌ای به توفیق یا عدم توفیق عملیات شبانه نمی‌شود. نویسنده بی‌آنکه با طرح این معترضهٔ طولانی هشتاد صفحه‌ای، رغبت خواننده را در خط ماجرا پیش برد، او را در حالت تعلیق باقی می‌گذارد. به شرح و تفصیل پیشینهٔ شخصیتها می‌پردازد؛ و عمق‌یابی ناسازی را، که البته برای طرح وحدتش ضرور است، بر سر راه خواننده قرار می‌دهد. شاید از همین‌رو نیز هست که زندگی نامهٔ کاوه هم به‌رغم ضرورت و جذابیتش، در آغاز این تعلیق، کمی طولانی‌تر از حد لزوم می‌نماید.

اما در تحول کیفی شخصیتها و استحالهٔ انقلاب، خواننده گاه دچار خلجانی می‌شود که تا آخر داستان نیز همچنان باقی می‌ماند. خواننده زمان داستان را با این تحول و استحالهٔ تأکید شده متناسب نمی‌یابد. این زمان برای تحول کمی سریع می‌نماید. این تحول به‌رغم این‌که ممکن است از لحاظ نظری مشکلی نداشته باشد، از لحاظ تجربی قابل تأمل است.

نویسنده کوشیده است زمان داستانش را از تعیین برکنار دارد. فصلی برای خانه پرداخته در مه و باران، که هم نمود بهار است و هم تنها یک بهار نیست. عوامل گوناگون تأثیر گذار بر شخصیتها را نیز یکجا سرجمع کرده است؛ و با تشدید تأثرات کوشیده است تحول را در عمق کیفیتها قابل قبول نشان دهد. اما برای چنین منظوری، خواننده باید خود را عملاً در یک زمان کیفی احساس کند. تنها در چنین حالتی است که ظرفیت زمان در ماجرای داستان اندازهٔ لازم را باز می‌یابد. نمی‌توان با تراکم گفتگوها رویدادهای متعین و معلوم، در ظرف زمانی داستان به چنین مقصودی دست یافت. در چنین حالتی خواننده بیشتر با ملغمه‌ای از نمودهای کمی‌زمان رو به رو خواهد بود.

خوشبختانه اساس پرداخت شخصیتها بر ناتمامی آنهاست. تکاملشان در دل بحران و مواجهه، به‌نوعی است که به قهرمانان اسطوره‌ای و دست نیافتنی بدل نمی‌شوند. اما آهنگ تحول روان‌شناختی بعضی از



آنها تنها به لحاظ نظری می‌تواند توجیه شود.

شاید آدمی مانند خانم ادریسی که در پایان خط زندگی منتظر بهانه‌ای برای توجیه جوانی از دست رفته است، بتواند با چنین شتابی به قباد بگرود. اما لقای قضا و قدری چگونه یکباره خود را با رفتارهایی متضاد و غیرقابل تصور وفق می‌دهد؟ شاید مناسب‌ترین تعدیل شخصیتها همان باشد که برای وهاب درنظر گرفته شده است، و او را در پایان داستان نیز همچنان در غربت ذهنی خویش، ناگزیر به عزیمت کرده است.

مشکل اساسی نویسنده در خلق زمان کیفی در این است که نتوانسته است برخلاف انتظارش، تعین را به‌تمامی از زمان و مکان باز گیرد. خط توالی رویدادها را در فضای واقعی-خیالی خود به یک زمان ادغام شده سپرده‌است، نه به زمان بی‌تعیین. این مشکل خود به خود به انتخاب مکانی مربوط است که با همهٔ تلاش باز هم متعین مانده است.

عشق آباد یک زمان و مکان تاریخی و جغرافیایی و موضوعی است. طرح برخی از مستندات تاریخی معین نیز بر موقعیت معین آن افزوده است. یکی از چنین مستنداتی، زمان رویدادهای رخ داده در حوزهٔ تاریخی عشق آباد است. به‌همین سبب نیز فضای نیمه واقعی-نیمه تمثیلی و نیمه تاریخی-نیمه خیالی که مطلوب نویسنده بوده است نقض شده است، و به جایش مخلوطی از دو زمان و دو مکان و... پدید آمده است.

تعبیر علیزاده از عشق آباد به اشک آباد نزدیک نما، در یک مصاحبه نیز، برطرف کنندهٔ این اشکال نیست. این انتخاب اگرچه ممکن است بعضی مشکلات بیرون از رمان را حل کرده باشد، درون رمان را مخدوش داشته است.

به‌نظر من راه یافتن چنین وجوه مشخصی با مستندات معین به فضای داستان اصلاً به سبب ضرورتی‌داستانی نبوده است. و نویسنده همان هنگام که اقتضاها یا الزامهایی بیرون از اقتضای داستانی را رعایت کرده، به داستانش آسیب رسانده است. چنان‌که در جلد دوم وقتی نام عشق آباد را بی‌هیچ دلیلی بر فصل نخست می‌گذارد، مسأله کاملاً آشکار می‌شود.

پیداست که هر نویسنده‌ای مختار است که در خلق فضای داستان به استعاره بگراید. اما عشق آباد در اینجا صرفاً یک فضای استعاری نیست. و اگر قرار نیست که فضای استعاری ساخته شود، می‌توان مشخصاً در همان فضای تاریخی-تمثیلی موردنظر قرار گرفت. منتهی چنین فضایی تنها باید از لحاظ کیفی تاریخی، و از لحاظ کمی (از جمله زمان) تمثیلی باشد. اگر نویسنده می‌خواست دربارهٔ انقلاب شوروی، و جنایات و استبداد و وحشت استالینی بنویسد، باید به همان فضا وفادار می‌ماند. و از جمله همه‌چیز انقلاب را با رفتار استالینی تعبیر نمی‌کرد. اما متأسفانه موضوع و هدف و زمان و مکان داستانش را دوگانه کرده است.

کاربرد وقایع و نامها و جاها و کمیتهای مربوط به یک دوران معین، درست مثل کاربرد اشیا در زمانهای معین است. و اقتضای زمان پرهیز از اشتباه گرفتن آنهاست. هر پدیدهٔ متعینی تنها به اقتضای فضای داستان به زبان دعوت می‌شود.

البته در زمان امروز که مرز اشیا و زمانها و روابط و آدمها و... درهم می‌ریزد، مسأله به‌گونه‌ای دیگر است. اما از رمانی که به انضباطهای روایی در تجربهٔ رمانهای کلاسیک نیز وفادار است انتظار دیگری می‌رود.

نویسنده از یک سو برای ایجاد فضای تمثیلی و زمان و مکان بی‌تعین خود، برای پرچم انقلاب، رنگ سیاه درنظر گرفته است با نشان دیلم و اسکنه، به‌جای رنگ سرخ و داس و چکش. و زبان تمثیلی آتشکار و آتشخانهٔ مرکزی و بزرگ آتشکار و قهرمان را به‌جای مصطلحات حزبی آن دوران برگزیده است. آنگاه از محاکمات مسکو، ساخالین، بازداشتگاه ولادیمیر که اکنون زندان بزرگی شده است، میدان سرخ، گنبدهای هفت‌گانهٔ کلیسای سنت ژرژ، تآتر مسکو، بورس یالتا و کریمه، کمسومول، بت اعظم کارگران جهان و زحمتکشان جهان و مجسمهٔ بزرگ رییس امنیت ملی و محاکمهٔ بانیان سرشناس آتشخانهٔ کل یعنی زامنوف و کینوویف (با عوض کردن جای حروف ز و ک) و بسیاری دیگر از این کمیتها و عوامل و نشانه‌های تعین زمان و مکان یاد می‌کند. بعد هم از خواننده انتظار دارد که فضای داستان را یک فضای تمثیلی و خیالی بینگارد. در چنین ملغمه‌ای از تاریخ، که ماجراهای بیست سال در یک زمان کوتاه انباشته شده، انتظار خیالی بودن محیط و زمان ساده‌انگاری است.

در چنین زمانی، اگر هم بشود چهرهٔ خیالی مارنکو، شاعر و قهرمان ملی و معشوق رکسانا را که عیناً مایاکوفسکی است، و خودکشی هم می‌کند، توجیه کرد؛ استحالهٔ سریع انقلاب به ضدانقلاب را باید با تردید نگریست. داستان البته تاریخ نگاری نیست. اما ظرفیت خود را برای چنین تحولهای وسیع و کیفی نیز دقیق‌تر اندازه می‌گیرد.

□□□

اما خانهٔ ادریسیها داستان یا خانهٔ زنان نیز هست. یک سو زنان خانواده که از دم تسلیم و قربانی بوده‌اند. سوی دیگر زنان وارد بر خانه که برخی تبلور رنج و عذاب بوده‌اند، و برخی بر آن شوریده‌اند.

رضا، لوبا، رحیلا، لقا، خانم ادریسی هر یک پذیرندهٔ تقدیر محتوم بوده‌اند. نه پرتگاه‌ها را می‌شناخته‌اند، نه ژرفای رنج و عشق و مرگ را. سلسلهٔ زنهای زیبا و با قریحه. تابع و شریک نظامی مستبد و خشن و جبار. نیلوفرهای سپیدی که بر سطح برکهٔ اجدادی می‌شکفته‌اند؛ و پس از مدتی می‌پژمرده‌اند. شکوه ناپایدارشان عمق نداشته است. رنج و غرورشان از سر خامی و جوانی بوده است.

این داوریها نیز همه از چشم وهاب است که خود



زندگی و طرحهای

فدریکو گارسیا لورکا

علی اصغر قره‌باغی

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار هنر

چاپ اول زمستان ۱۳۷۰

۲۰۶ صفحه ۲۵۰۰ ریال

زندگی و طرحهای فدریکو گارسیا لورکا، شاعر بلند آوازهٔ اسپانیایی، کتابی است به قطع رحلی با جلدی نفیس، به ترجمه و نگارش علی اصغر قره‌باغی، که در شش بخش و چند ضمیمه تنظیم شده است.

بخش نخست: کودکی و فونته واکه روس

بخش دوم: غرناطه

بخش سوم: مادرید، آغاز شاعری

بخش چهارم: طراحی و نمایشگاه‌ها

بخش پنجم: سفر نیویورک

بخش ششم: نمایشنامه‌ها و پایان زندگی

ضمیمهٔ ۱: سخنرانی فدریکو گارسیا لورکا دربارهٔ هنر نقاشی نوین.

ضمیمهٔ ۲: فیلمنامهٔ سفر به ماه



شب گرگ

احمد آقایی
انتشارات به‌نگار
چاپ اول / ۱۳۷۲
۱۹۰ صفحه / ۱۶۰۰ ریال

این کتاب دومین رمان آقایی‌ست. تاکنون از این نویسنده مجموعه داستان در مرز سیاهی‌ها، داستان بلند مویهٔ زال و رمان چراغانی در باد منتشر شده است.

در دایره‌ی صبح

تقی خاوری
انتشارات درخشش
چاپ اول / ۱۳۷۱
۱۲۶ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

مجموعه‌ای‌ست شامل ۵۷ شعر و برگزیدهٔ شعرهای سالهای ۶۰ تا ۷۱ این شاعر. در شعر نیلی آورده شده: در چشم‌انداز آبی / نرم و سبک، / برگ مجنون / پایان خود را / به رقصی / در باد آغاز کرده است / در امتدادی پر از برگ / یک کهکشان رنگ / در چشم؛ / یک آسمان عشق

سالیان دراز همراه همینان گرفتار همین زیبایی‌و تشریفات شکننده بوده است. منتهی هنگامی زبانش به این داوری می‌گشاید که در مواجهه، گذشته پیش چشمش فرو می‌ریزد.

وهاب سالیان دراز در توهم رحیلا مانده است. عمه‌ای زیبا که زن اثیری اوست. انگار مادر- معشوقی که بیست سال جوانی او را از واقعیت دور نگه می‌داشته است. رحیلا البته روح زنانگی و زیبایی‌شناختی همهٔ خانه بوده است. صورتی نوعی در یک تابلوی نقاشی. و هر گاه هم که وهاب می‌خواسته این صورت نوعی را به واقعیت نزدیک کند، در وجود هنری رکسانا، یعنی در عکسهایی که از این هنرپیشهٔ نام‌آور گرد آورده، به او پناه می‌برده است. حتا رکسانا را هم از دور طلب می‌کرده است.

صورت نوعی رحیلا حتا در حسرتها و خاطره‌های خانم ادریسی نیز متبلور است. همچنان‌که یاور پیر را نیز در تسخیر خود داشته است. چندان‌که یاور در جابه‌جایی رکسانا با رحیلا که اتاق رحیلا را هم تصاحب کرده است، نیمه‌شبی به فکر قتل او می‌افتد.

نتیجهٔ مواجهه و تحول، فروریزی چنین توهمی است. سرآمد فروریزی نیز هنگامی است که پوکی تصور بیست ساله آشکار می‌شود. توهم حضور رحیلا در برابر واقعیت رکسانا و شوکت تاب ندارد. درخشش رکسانا و شوکت به‌رغم ناتمامی‌شان، پر از خون و جوشش و زندگی است.

اسطورهٔ زن اثیری غالباً در داستانهایی که تا کنون به فارسی نوشته شده همچنان باقی مانده است. حتا هنگامی که برخی از نویسندگان از تصورش فاصله گرفته‌اند، او را به صورت زنی ذهنی- روشنفکر، یا زن- مادر، یا قهرمان- معشوق باقی نگه داشته‌اند. اما در خانهٔ ادریسیها، زنان واقعی با درخشش هنری- آرمانی خود، به چنین توهمی پایان می‌دهند.

صورت نوعی رحیلا برای فروپاشیده شدن، از دو سو تکامل می‌یابد. در آن زندگی گذشته و در نتیجه‌گیری وهاب، مرگ رحیلا در اوجی که رو به سراشیب داشته است فضیلتی بوده است. اما باز نگهداری این فضیلت در برابر فضیلتهای واقعی و جاری حیات، دیگر برازندهٔ خود این زندگی نیست. پس تصحیح می‌شود.

شخصیتهای دیگری که در سایه مانده‌اند نیز باز گشوده و باز ارزیابی می‌شوند. رعنا، مادر وهاب، شخصیت مستحکم و با جوهری می‌یابد. مثل بوتهٔ گز و نه نیلوفر شکننده. و این بازگشایی و بازارزیابی به‌وسیلهٔ رکسانا که زن- معشوقی واقعی اما رمانتیک است صورت می‌پذیرد. میراث غربت رعنا که همیشه ناشناخته مانده بوده است، اکنون در رکسانا ادامه می‌یابد. رکسانایی که به‌رغم شباهتش به رحیلا از تیرهٔ رعناست. وهم اوست که درهٔ میان خاندان ادریسی و قهرمانان را کوتاه می‌کند. و خود از آن می‌پرد. و سبب می‌شود که دیگران هم در فضای پدید آمده و بازگشوده چنین کنند.

اما این پرش به بخش دیگری از وجود واقعی زن نیز وابسته است. بی شوکت چنین پرشی کامل نیست. مرزهای از پیش تعیین شده برای آدمها محو می‌شود. تمایل به حیات و زیبایی و عشق و مهر و زمین و آفتاب و آب و ایمان و مادر و انسان، همه در وجود چند تن متمرکز می‌شود که دیگر در کنار همند و با هم تکمیل می‌شوند. همچنان‌که خاصیت خود حیات است.

شخصیت وهاب که ذهنیت محض است و با ایمان، آب و خواب نمایان شده است، در کنار شوکت قرار می‌گیرد که مادر، زمین، آفتاب است. و به رکسانا می‌پیوندد که عشق است و عشق و عشق.

عشق اکنون به گونه‌ای رخ می‌نماید که به گفتهٔ مولوی گر نگردم تلف تو علف ایامم. اما وهاب و رکسانا به گونه‌ای دیگر علف ایامند. عشق تنها در عمق ذهن رخ می‌نماید. عشقی در چنبر مرگ. سمت راست عشق اکنون مرگ ایستاده است. با این همه عشق رها شدگی است. برگ گفت و شنود است. تبلور ذهنیتی فرهیخته است. از این‌رو تبلور صورت نوعی است. مرد می‌اندیشد: زنی که زنهای دورانهای گذشته در وجودش تکرار می‌شوند. اما زن که واقعی‌تر است می‌گوید: چیزی پیش چشمم آمد: چراغی کم‌سو. وسط حفاظی سیمی. فقط همین. اما چقدر زنده بود. بی‌حضور تو این خاطره تا آخر عمر در تاریکی باقی می‌ماند.

اما عشق چندان در موقعیتی ذهنی و تقریباً رمانتیک تلالو می‌یابد که انگار آدمها نباید جسمیتی داشته باشند. روابط زنان و مردان در وصفی گذرا و بی‌کشش متناسب می‌گذرد. زن و مرد آمده‌اند آتش درون را باز یابند. نه آتش مجموعهٔ هستی حی و حاضر خویش را. انگار گرفتاری‌شان در بلا، آنان را فقط به این حد از تجرید یا ذهنیت محض تقلیل داده است. به همین سبب هم شاید زنان زنانی بلا زده‌اند.

مرد هم که در کل داستان یا تصوری از یک حاکم خشن است، یا شوهری عیاش و هرزه. که البته به مردان این خاندان برازنده است. یا مردی زنانه چون وهاب است که تنها با کششی ذهنی شناخته می‌شود. و یا مرد کار و زحمت و مبارزه در وجود تازه واردان. و جسمیت اینان نیز تنها یکبار در رشحهٔ نرینگی تن و بدن رشید متصاعد می‌شود.

پس عشق در تصویری ذهنی باقی می‌ماند. همچنان‌که در کاوه مانده است. یا در خاطرهٔ خانم ادریسی. یا چشمان دوزخی قباد. شاید نویسنده به‌نوعی آتش زنانهٔ درون هستی باور داشته باشد. شاید هم بعضی چنان که این روزها مد شده است مسأله را به‌انیما و حوزهٔ تخیلی یونگ یا استعلای مادینگی ازلی ببندند! اما واقعی‌تر که بنگریم در عشق رکسانا- وهاب انگار دیدگاهی تبلور یافته که همین جاذبهٔ درونی است که خانم ادریسی را پیرانه سر به قباد می‌گرایاند، و در مواجهه با آشتخانهٔ مرکزی با او همراه و همنوا می‌کند. هنگامی هم که رکسانا و

شوکت برابر وهاب قرار می‌گیرند، یکی به عشق و یکی به مهر، گویی دو حضور از وجود یک‌زنند. البته در رابطهٔ وهاب و شوکت تنها کشش پنهانی از مهر هست. اما همین ناگزیری خود انگار بخشی از آن نیاز درون را برمی‌آورد. اگرچه مدام به‌صورت پیله کردنهای تربیتی رخ می‌نماید. و خشونت شفقت‌آمیز مادری را در برابر پسری ناخلف مجسم می‌دارد.

وهاب که در فقدان مادری قابل پذیرش خاندان، کودکانه و عاشقانه به رحیلا پناه برده بوده است، اکنون رفتار مادرانه و مربی‌مآب شوکت، و واقعیت عشق بی‌انجام رکسانا را در خود جمع می‌کند. هرچند با سرنوشت قهرمانانهٔ این دو، باید از همه چیز فاصله گیرد و برود و به صورت ذهنیتی درآید که در گیر و دار این تعدیل و تحول برجای مانده است.

داستان در پایان خود به تشخیص مرزهای عشق، ترس، نفرت می‌گراید. بیش از این هرکس در یکی از اینها گیر کرده بود. و اکنون عبور سیال از مرزها روایت می‌شود. و تنها وهاب که با قربانی شدن رکسانا، شوکت، خانم ادریسی، قباد، قادر نیست باز هم مرزهای سه‌گانه را درهم‌آمیزد، به غربت خود ادامه می‌دهد. می‌رود. و آخرین توصیهٔ نویسنده (یونس) به او که زنده‌تر از خودت باش و لحظه را مثل میوه‌ای شاداب بین دستهایت نگه‌دار، مانند بیشتر حرفها و توصیه‌های عارفانه و رمانتیکش ذهنی می‌ماند.

تنها لقاست که می‌ماند و با واقعیت تطبیق می‌یابد. لقا می‌ماند در خیل آدمهای گرفتار همین زندگی روزمرهٔ حقیر اما مقاوم و متحمل. در پی نوعی گرمای انسانی. تحملی که وهاب ندارد. به همین سبب لقا می‌ماند و به خانه باز می‌گردد، و از انجیل نیم سوختهٔ کف کتابخانه این آیه را می‌خواند: هیچکس ملکوت خداوند را نتواند دید، مگر آن‌که دوباره‌زاده‌شود.

لقا باز می‌گردد برای درک هستی غریب خود و خانه، که در منظر پایانی روایت نیز ساخت صلیبی سرنوشت و سرگذشت خانه و رستگاری مصیبت‌زده را در نگاه راوی و پوزخند پنهان و هموارهٔ داستان تکمیل کند. و عرصه‌ای میان هجو سیاسی و تعمیم عاطفی خانه به جهان و ملکوت پدید آورد.

لقا گویی تجسم شمایل مریم است، یا مسیحی در مزبله. بازمانده‌ای از برباد رفتگی خانه. خانه‌ای که صلیب اهالی آن است. خانه‌ای که هم ملکوت است، و هم اکنون پی خویش رفته است.

با چشمهای مات تا به تا، به درهای سرسرا خیره شد. رمه‌های گوسفند پیاپی تو می‌آمدند. حلقه‌های پیچان مه را به درون بنا می‌کشاندند. قطره‌های آب میان چشمهای به‌هم تنیده فرو می‌لغزید. سر و گردن را می‌تکاندند، وارد تالار می‌شدند، و پس از توقفی برابر شعله‌ها دور می‌زدند، چرخان و بع بع کنان پا به سرسرا می‌گذاشتند. نور شیشه‌بند، موج در موج، کرکهای سفید خیس را با رنگهایی تابناک می‌افروخت. دور پلکان جمع شدند. در اشکوبهٔ یکسر خالی، تنها ساعت دیواری با تارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گلها به‌جا مانده بود. درون حفاظ شیشه‌ای، آونگ زرین نوسان داشت. صدای تیک تاک در مه می‌پیچید. گوسفندها گوش می‌خواباندند. ده ضربه نواخت. لقا نگاه به ساعت مچی خود کرد. آن را عقب کشید و سر به طارمی تکیه داد. از کرکهای مرطوب گوسفندها بخار برمی‌خاست. بوی خاک خیس، شیر تازه، یونجه و پشگل گرد سر او هاله‌ای می‌ساخت. زیر طاق پُر دَمِه، قلب یخزده می‌شکفت. تنفس نرم رمه، نفس گسستهٔ او را هماهنگ می‌کرد. بره‌های سفید از پلکان برهنه بالا می‌رفتند، به راستای چوب می‌لمیدند، پوزه‌های خیس را رو به نور بخوری می‌گرفتند.

چانه را به دست تکیه داد. خطوط سخت چهره، روشنی گرفت. عطر شیر برنج دایه، شامهٔ او را پر کرد. نگاه تیره، پشت نم اشک درخشید. در بخاری دیواری شعله‌ای آبی زبانه کشید.

سایه‌ها و سنگ‌ها

اقبال معتضدی



سایه‌ها و سنگ‌ها

اقبال معتضدی

نشر مینا / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۱۲ صفحه / ۹۵۰ ریال

این کتاب مجموعهٔ ۵۰ شعر، حاصل سالهای ۵۲ تا ۷۰ شاعر است. در شعر «گرم مثل زندگی» این شاعر می‌خوانیم: بریز، بریز، بریز! / ابردلت تشنهٔ باران است / بخند، بخند، بخند! / تا این ماه ساکت / لب به تبسم بگشاید / ... و در شعر «پاییز» این مجموعه آمده: پاییز که بیاید / دریا بی قرار می‌شود / من بادبان شعر را / می‌افرازم در / بیکران آبی / پاییز که بیاید / مرغان مهاجر / ...

پریزادن آب

هاشم جواد زاده

اردشیر / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۰۳ صفحه / ۹۰۰ ریال

کتاب مجموعهٔ شعر این شاعر است. در چهلمین شعر این مجموعه **شاعر (۲)**، می‌خوانیم: جراحت شیری / در چالش بیشه / هجوم شب پره بر دیوار / و آوار شب / در چشمانی سیاه / خیابانی با بوی تو / کوچه‌ای با نام تو / و دری که / به سوی تو باز می‌شود / ...

اسماعیل قهرمانلو

عشق، جاودانگی، مرگ

جاودانگی

میلان کوندرا
حشمت‌الله کامرانی
نشر فاخته / چاپ اول
۴۵۴ صفحه/ ۴٫۰۰۰ریال

میلان کوندرا در کتاب «جاودانگی» (ش) در نقاب جاودانگی، به عشق، جاودانگی و مرگ نقب می‌زند و جهان‌بینی هدفمندی را عرضه می‌کند.

در این مقال قصد روایت داستان و حوادث رمان را نداریم، اگرچه بخواهیم نیز از پس آن بر نخواهیم آمد. همان گونه که او خود می‌گوید «**در یک رمان آنچه که ذاتی آن است، دقیقاً همان چیزی است که فقط در یک رمان بیان می‌شود و بنابراین هر نوع اقتباس حاوی چیزهای ذاتی آن است. اگر شخصی هنوز آنقدر دیوانه باشد که بخواهد داستان بنویسد و بخواهد آنها را در امان نگهدارد باید رمانهایش را طوری بنویسد که نتوان از آنها اقتباس کرد. به بیان دیگر به شکلی بنویسد که نتوان آنها را بازگو کرد.**» (ص ۳۱۲) و صد البته خود از پس این نظریه خویش بر می‌آید. آشنایی یک نویسنده با گونه‌های مختلف جامعه‌شناسی و شناخت او از فلسفه در بیان و بازگویی مطالبی که به نوعی بااین بخشها سر وکار دارند ضروری است. اغلب نوشته‌هایی که به کلی گویی و شعار می‌انجامند از این قسمت ضربه مـی‌خورند. انتخاب موضوع مورد بحث برای یک داستان‌نویس که در حیطهٔ آن داستان مطلبی ناگفته را ابراز می‌کند، مستلزم کند وکاوی قبلی در آن موضوع است.

در رُمان جاودانگی رمز اصلی موفقیت کوندرا همین است در غیر این صورت به مشتی حرفهای کلی تبدیل مـی‌شد. اما کوندرا با چیره‌دستی از رُمان و داستان به عنوان یک ابزار استفاده می‌کند. کوندرا در این رمان بیشتر نظریه‌پردازی مـی‌کند تا داستانگویی، او تمام قواعد داستان‌نویسی را به کنار می‌نهد و فارغ از هر قیدی از داستان تا بدانجا که به هدف و بیان وی در تشریح آنچه می‌خواهد بگوید، کمک می‌کند، استفاده مـی‌برد. او به عمد از شخصیت‌های داستانی‌اش به عنوان مثالهای سر کلاسی برای خواننده استفاده می‌کند. او خود گاهی داخل رمان می‌شود وکنار شخصیت‌های داستانی‌اش مـی‌نشیند و با آنها حرف می‌زند. گاهی به تاریخ می‌پردازد. گاهی از تاریخ کمک می‌گیرد و شخصیت‌های ادبی و تاریخی را در مقابل هم قرار می‌دهد. او حتی به پای جنگ و سیاست می‌پیچد و به‌سرمایه‌داری و حتا به ایمالوگها می‌پردازد.

شخصیت‌های داستانی رمان هم می‌توانند به تعریفی محدود به چند تن چون اگنس، لورا، پل، برتراند، بتینا، روبنس، اوناریوس... باشند و هم تمام افرادی کـه از آن‌ها اسم برده می‌شود. افرادی چون گوته، همینگوی، مالر، میتران، کندی، استالین، کاسترو، رمبو، آپولینر، لوتر، بتهون، داستایوسکی و قهرمانان کتاب ابله، ناستازیا فیلپونا و پرنس‌میشیکین... کـه در تمامی طول داستان بدانها اشاره می‌شود. کوندرا رفتار این افراد را با یکدیگر روانکاوانه و جامعه‌شناختی بررسی می‌کند. او از اعمال و حرکات برخوردها و عکس‌العمل افراد داستانی‌اش یک چیز را دنبال می‌کند. «تلاش برای بقا» یعنی «جاودانگی». او لورا و بتنیا را مقایسه می‌کند و آنچه را این دو به دنبالش هستند، جاودانگی مـی‌نامد اما هر یک را در قالب خود. «**بیاییم حرکت بتینا و لورا را حرکتی به نشانهٔ آرزوی جاودانگی بنامیم، بتینا که آرزومند جاودانگی بزرگ**



است. دلش می‌خواهد بگوید: نمی‌خواهم با این روزگار و دغدغه‌هایش بمیرم. دلم می‌خواهد خودم را بالا بکشم. بخشی از تاریخ بشوم، زیرا تاریخ حافظهٔ ابدی است. لورا نیز گرچه آرزومند جاودانگی مختصر است، همین را می‌خواهد: خود و لحظه نا شادی را که در آن زندگی می‌کند بالا بکشد و کاری انجام دهد تا همه کسانی که او را می‌شناسند وی را به یاد آورند» (ص ۲۱۶)

این لذت ماندگاری در مسیر تاریخ و تجلی این لذت در قاب جاودانگی گذشته از تفسیر آن برای افراد مختلف - چه دردی است و انسان آن را چگونه احساس می‌کند. انسان حتا در مقام ناخودآگاهی، راه جاودانگی را عاقلانه انتخاب می‌کند. اما چرا همواره در مقام استتار و پرده پوشی آن است. چرا نمی‌تواند، وجود این حس را ابراز کند.

چرا بعضی چیزها تعریف جامع ندارند؟ چرا شهرت را وسیلهٔ جاودانگی می‌دانیم؟ موفقیت و شهرت چه سنخیتی با هم دارند و آیا این دو جمع‌پذیر هستند؟ کوندرا می‌گوید **«شهرت یعنی افراد بسیاری ترا می‌شناسند که تو آنان را نمی‌شناسی و خود را نسبت به تو محق می‌دانند»** (ص ۱۸۹)

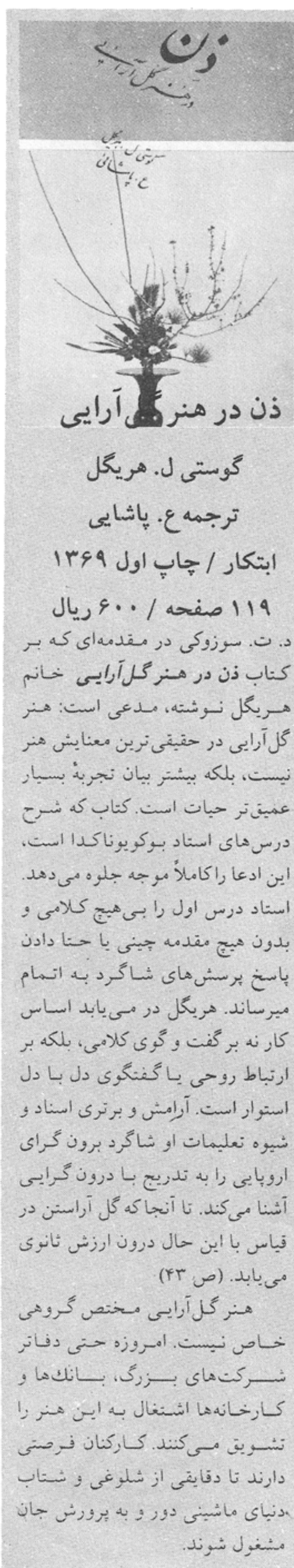
او شهرت را شایستهٔ بازیگران و خوانندگان و سیاستمداران می‌داند. **«شهرت متعلق به کسی است که پاسخ می‌دهد نه کسی که سئوال می‌کند. صورت پاسخ دهنده را نور افکن روشن کرده است. حال آن که سؤال کننده همواره در تاریکی قرار دارد»** (ص ۱۹۰)

لورا و اگنس دو خواهر، هر دو در وضعیت‌های مختلف در پی جاودانگی‌اند. لورا در برابر اگنس نیز با افکار و ایده‌های متفاوتی در پی جاودانگی است. اگنس نیز، و به همین سیاق پل نیز و ... و با تمامی اختلاف‌مسیراینان، هم لورا و هم آگنس به ماندگاری در سیر تاریخ می‌اندیشند. حال کوتاه یا دایم، پس تمامی افراد و امکانات، شغل، مقام اجتماعی، و... همه ابزاری هستند در جهت یاری او. حال فرق نمی‌کندکه او در تملک کسی باشد یا دیگران در تملک او. او نمی‌داند جاودانگی را در پناه برتراندجسته است یا در مقام تملک او؟

کوندرا و همینگوی بیست و هفت سال پس از مرگ همینگوی روبروی هم می‌ایستند و از خود، ازگذشته و افکار خود پس از مرگشان می‌گویند.

گوته که زودتر از همینگوی به دار ابدی رفته است معتقد است **«دیگر ما وجود نداریم چون حضور نداریم، اما همینگوی می‌خواهد به او بقبولاند که به سبب نوشتن کتاب محکوم به جاودانگی هستی»** (ص ۲۸) گوته معتقد است که: **«وسواس انسان به تصویر خود ناپختگی محتوم انسان است. خیلی دشوار است که آدم نسبت به تصویر خود بی‌قید باشد. اینگونه بی‌قیدی از توان بشر خارج است. فقط پس از مرگ آدم به این مرحله نایل می‌شود»** (ص ۲۸)

کوندرا عشق را همان گونه می‌بیند که متقدمان می‌دیدند. عشق یعنی عدم وصال به معشوق یعنی «حَریم». او علاقه بتینا را به گوته عشق می‌داند. اما در مورد کریستین می‌گوید: **«مردم به این دلیل از نگریستن به کریستین در مقام یکی از عشقهای گوته سرباز می‌زنند چون گوته با او خوابیده است. زیرا گنج عشق و گنج رختخواب دو ذات مانعةالجمع هستند** (ص ۲۵۸) **چرا که عشق آنا کارنینا باوروفسکی با نخستین تماس جنسی‌شان به پایان می‌رسد»** (ص ۲۵۹) او در دنباله این روایت‌ها می‌گوید: **«معنای این سخن آن نیست که عشق غیر آمیزشی عشقی است معصوم، فرشته‌آسا، کودکانه و ناباب، برعکس عشقی است که شور قابل تصور در این دنیای دون را در بردارد»** (ص ۲۵۹) مرگ در اندیشهٔ کوندرا در سلسله مراتب زندگی پایین‌ترین **پله** را اشغال می‌کند و حتا اگر نوزاد در پله اول باشد، کهنسال در پله آخر نردبان ارزشها **قرار** می‌گیرد و مردگان زیر زمین هستند، چراکه انسان از لحظهٔ مردن از حقوق اجتماعی خلع می‌شود و چه راحت می‌توان به آدمهای مرده تهمت زد؟ آیا وارثان این آدمها یا مدعیان وراثت، همان‌هایی هستند که او می‌خواسته، آیا مدافعان اندیشه‌های یک مرده از اندیشه‌های او آن گونه دفاع می‌کنند که **او** می‌خواسته است؟ پس برای ترس از مرگ و برای ترس از دست دادن حقوق زندگی در جهت جاودانگی تلاش می‌کنیم؟ آیا باقی گذاشتن نام، اثر، رد پا، مبارزه بر سر زبان بودن، شهرت، مقام، همه در جهت جاودانگی است؟



ذن در هنر گل آرایی

گوستی ل. هریگل

ترجمه ع. پاشایی

ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۹

۱۱۹ صفحه / ۶۰۰ ریال

د. ت. سوزوکی در مقدمه‌ای که بر کتاب **ذن در هنر *گل‌آرایی*** خانم هریگل نوشته، مدعی است: هنر گل‌آرایی در حقیقی‌ترین معنایش هنر نیست، بلکه بیشتر بیان تجربهٔ بسیار عمیق‌تر حیات است. کتاب که شرح درس‌های استاد بوکویوناکدا است، این ادعا راکاملاً موجه جلوه می‌دهد. استاد درس اول را بی‌هیچ کلامی و بدون هیچ مقدمه چینی یا حتا دادن پاسخ پرسش‌های شاگرد به اتمام میرساند. هریگل در می‌یابد اساس کار نه بر گفت و گوی کلامی، بلکه بر ارتباط روحی یا گفتگوی دل با دل استوار است. آرامش و برتری اسناد و شیوه تعلیمات او شاگرد برون گرای اروپایی را به تدریج با درون گرایی آشنا می‌کند. تا آنجاکه گل آراستن در قیاس با این حال درون ارزش ثانوی می‌یابد. (ص ۴۳)

هنر گل‌آرایی مختص گروهی خاص نیست. امروزه حتی دفاتر شرکت‌های بزرگ، بانك‌ها و کارخانه‌ها اشتغال به این هنر را تشویق می‌کنند. کارکنان فرصتی دارند تا دقایقی از شلوغی و شتاب دنیای ماشینی دور و به پرورش جان مشغول شوند.

فتح‌اله اسماعیلی

احساس توأم با مشارکت خواننده

مجموعه داستان *باد در بادبان* نوشتهٔ محمد بهارلو، اثری است با مایه و مضمونی مانند بسیاری از آثار نویسندگان خطهٔ جنوب، که همان راز و حادثه و گرما را در خود دارد و از حیث سبک نگارش و صناعت داستان‌نویسی، نشان از جستجوگری و نوآوری نویسنده دارد. بعد از دو رمان *سال‌های عقرب* و *بختک بومی* کتاب *باد در بادبان* اولین مجموعه داستان کوتاه این نویسنده است. *باد در بادبان* مجموعه‌ای از ده داستان کوتاه است که چهار داستان آن به هم پیوسته و در حال و هوای اولین رمان بهارلو *سال‌های عقرب* است و شش داستان نخستین کتاب دارای مضامین کمابیش متفاوت و ساختارهای نوجویانه‌ای‌اند که پاره‌ای از آنها جنبهٔ «اتوبیوگرافیک» دارد. این داستانها به‌ویژه از لحاظ شگردهای نویسندگی (درگیر کردن خواننده با متن) و سبک نگارش، تجربه‌های تازه‌ای در ادبیات داستانی معاصرند.

نویسنده در داستان «اهل قبور» که پرداخته‌ترین داستان این مجموعه و شاید یکی از موفق‌ترین داستانهای کوتاه سالهای اخیر است، از شیوهٔ تک گویی درونی برای بیان موضوع داستان خود استفاده کرده است. غنای مضمون و اصالت احساس در این داستان چشمگیر است. راوی ـ نویسنده ـ ما را با سرنوشت مشترک چهار آدم آشنا می‌سازد که هر کدام به نوعی ادامه یا تکرار دیگری‌اند. مخاطبِ راوی که در انتهای داستان هویت او آشکار می‌شود یکی از آن چهار آدم ـ جدهٔ پدری (بی‌بی) راوی ـ است که در گور آرمیده است. طبیعی است که او صدای راوی را نمی‌شنود، اما نویسنده چنان زبان راوی را سرشار از احساس و عواطف درونی پرداخته است که گویی مخاطب او صدایش را می‌شنود. این کیفیت باعث شده است که حدیث نفس راوی طبیعی و «واقعی» جلوه کند، مانند یک جملهٔ بلند که بی‌وقفه ادا می‌شود، و خواننده باید آن را با صدای بلند بخواند: «لابد خیلی سختی کشیدی! می‌دانم. آدم، آخر پیری، به مرگ راضی می‌شود تا این که سنگ دم پا باشد. تو ولایت غریب، بی‌دوا و درمان، چه طور می‌شود ساق و سلامت ماند، وقتی آدم مجبور باشد تب‌خال‌هاش را، برای تسکین، به رطوبت آجر دیوار بچسباند. باید می‌آمدم تو را می‌دیدم، تو آن خانهٔ تنگ و ترش، تو آن سولدانی، اما نیامدم. فس فس کردم.»

در داستان «راه دور» صدای چهار نفر را می‌شنویم که همهٔ مانند هم نقلی را آغاز می‌کنند: «می‌آییم.» این آدم‌ها که ما آنها را در طول داستان، در واقع در پایان آن، می‌شناسیم برای مخاطبانی که ما صدایشان را نمی‌شنویم در بارهٔ یک حادثه، فاجعهٔ جنگ، حرف می‌زنند. عنوان داستان ـ «راه دور» ـ کنایه‌ای‌ست از گفت و گوی تلفنی این چهار آدم با کسانی که صدایشان فقط به گوش طرف مکالمهٔ آنها می‌رسد، اما از نقل آدمها می‌توانیم استنباط کنیم و حدس بزنیم که مخاطبان آنها از آن طرف سیم دربارهٔ چه چیزی سخن می‌گویند. هر یک از آدمها بی‌آن که با یکدیگر ارتباطی داشته باشند، در بارهٔ موضوع واحدی ـ شروع جنگ ـ و وخامت وضعی که هر لحظه آنها را بیشتر تهدید می‌کند، با جملاتی بریده بریده حرف می‌زنند و از طریق همین جملاتِ به ظاهر پریشان و مقطع است که ما فاجعهٔ جنگ را درمی‌یابیم. در حقیقت «راه دور» داستانی ست دربارهٔ جنگ، بی آن که توپ و انفجار و آتش در آن وجود داشته باشد. اما ما اثرات و عواقب جنگ را از لابلای کلمات آدم‌ها در می‌یابیم. احساس خواننده در طول داستان، احساس آدمی است که گویی به طور اتفاقی و ناگهان در معرض گفتگوی افرادی قرار گرفته است، و این احساسی است که نویسنده به طور «واقعی» و با انضباط آفریده است: **«گفتم که این جا شلوغ است. باشد. چشم، به بابا می‌گویم. شما نگران نباشید. بله... گفتم... چند لحظه، فقط یک لحظه صبر کنید. دارم خداحافظی می‌کنم... نه، مادرجان... با شما نیستم. این جا خیلی شلوغ است. سکه‌هام دارد تمام ... سلام آقاجان را برسانید. بله چشم، به بابا می‌گویم. چی؟ بلندتر! صداتان را نمی‌شنوم... چی؟ الو... الو... آه... قطع شد.»**

داستان «ملاقات» که در واقع یک «طرح» (اسکچ) است با توصیف‌های عینی و دراماتیک آن،اثری است موجز و فشرده که حد اعلای تلاش نویسنده را در اِمساک در بیان نشان می‌دهد. داستان «روی خود» و «انت عموی» اگر چه از لحاظ مضمون با یکدیگر تفاوت دارند، کمابیش به همان سبک و سیاق نوشته شده‌اند و فقط با مشارکت فعال خواننده می‌توان به فضای داستان و «احساس» آن دست یافت. این کیفیت یا خصلتی‌ست که تقریباً در داستان‌های مجموعهٔ **باد در بادبان** و به ویژه در رمان **«بختک بومی»** دیده می‌شود و اصولاً یکی از مشخصه‌های ادبی نویسنده است که اقتضای موضوع داستانها آن را ایجاب می‌کند.



چهرهٔ دیگر هنرهای تجسمی و شیوهٔ ارائهٔ آن

در گزارش از موقعیت گالریها و گفتگو با نقاشان و مدیران گالریها

فیروزه شریفی

سال ۱۳۲۷ انستیتوهای خارجی در ایران تنها مکانی بودند که هنرمندان ایرانی می‌توانستندآثار هنریشان را به نمایش بگذارند. در این سال باتلاش استاد محمود جوادی پور، امیرهوشنگ آجودانی و حسین کاظمی که از فارغ التحصیلان رشتهٔ هنر بودند محلی در خیابان شاه رضای قدیم به نام «آپادانا کاشانه هنرهای زیبا» به عنوان محل معرفی هنرمندان شکل می‌گیرد تا به جای انستیتوهای خارجی محلی برای ارائه آثار هنرمندان ایرانی باشد. به این ترتیب از سال ۱۳۲۷ با شکل‌گیری آپادانا واژه **گالری** برای نخستین بار وارد فرهنگ هنری ایران می‌شود. «گالری» یا «گالاری» واژه‌ای است، ماخوذ از زبان فرانسه که درمعنی به اتاق دراز سرپوشیده، راهرو، بالکن سرپوشیده، محل اجتماع عمومی، بالکن تئاتر و کلکسیون تابلوهای نقاشی و اشیاء ظریف اطلاق می‌شود. با ورود این واژه در زبان فارسی آرام آرام واژه **نگارخانه** معادل فارسی گالری نیز در فرهنگ‌هنری ایران شکل می‌گیرد. نگارخانه که نقشخانه، کارگاه نقاشی، بتخانه، خانه‌ای که به نقش ونگار آراسته شده باشد یا خانه‌ای که در آن صورتهای رنگین و رنگارنگ گذاشته باشند معنی شده است، برداشتی است از نگارستان چین که پر از تصاویر و نقش و نگارهای بدیع بوده است و در اشعار شعرای قدیم ازجمله سوزنی و نظامی نیز به آن اشاره شده است:

دل را بدان نگارسپردم که داشتم
زاو چون نگارخانه چین پر نگار سوزنی

خوشترازصدنگارخانه چین
نقش آن کارگاه دست گزین «نظامی»

آپادانا در آغاز کار هنرمندان را به عضویت می‌پذیرفت و آثار آنان را به تقبل کلیه هزینه‌هابه‌نمایش‌می‌گذاشت. این هزینه‌ها که شامل صدور کارتهای دعوت و پذیرایی شب گشایش نمایشگاه بود در پایان از محل فروش آثار هنرمند تسویه می‌شد و چنانچه هنرمند موفق به فروش آثار نمی‌شد این هزینه همچنان برای آپادانا محفوظ می‌ماند. به این شکل آپادانا آرام آرام محل تجمع و بحث هنرمندان شد. دراین میان عده‌ای که هرگز درباره هنر چیزی نشنیده بودند با هنر آشنا شدند. هنرمندان نیز توانستند با هنر خارجی ارتباط پیدا کنند، و با جهان بینی هنری آنان آشنا شوند.

آپادانا به مدت یک سال، با همین سیاست به کار خود ادامه داد اما فشارهای مالی و عدم حمایت مراکزی چون «هنرهای زیبا» موجب شد تا در مدت کوتاهی از



کار بازماند و پس‌از یک سال فعالیت کار را متوقف کند. **اما تأثیر فعالیت یک ساله آپادانا باعث شد تا پس از تعطیلی، افراد دیگری در این راه قدم بگذارند و کار را با شیوه‌ای دیگرارائه دهند.** به این شکل که در یکی از مکانهای توزیع کتاب مدتی آثار هنرمندان به نمایش درآمد و به دنبال یکی دو تا گالری دولتی تشکیل شد و این حرکت تا دهه ۴۰ که گالرهای خصوصی شکل گرفتند ادامه پیدا کرد و با آغاز انقلاب متوقف شد.

گالریهای **برگز، سیحون، نگار، سپید، سولیوان، رضوان، کرخه، نیازی، زند، شیخ، ایران، تهران، نقش، وسامان** از جمله گالریهای این دوره بودند که در کنار گالریهای دولتی **تخت جمشید، مهرشاه و عصر جدید** فعالیت کردند. بعد از انقلاب در سال ۱۳۶۰ مسعود شادان باتأسیس آتیله - گالری کلاسیک و برگزاری تعداد محدودی نمایشگاه به ویژه درایام جنگ بدون نظارت و کنترل مرکزی بعد از یک وقفه آغازگر مجدد فعالیت گالریها شد و رسماً از سال ۱۳۶۷ وزارت فرهنگ و ارشاد با صدور مجوز قطعی به منظور حمایت از هنرمندان به فعالیت گالریها رسمیت بخشید. از این سال به ترتیب گالریهای **سیحون، حسینی، کلاسیک، سپهری، مهر، کندلوس، شیخ، گلستان، نور، افرند، سبز و برگ** کار خود را آغاز کردند و هرکدام با مدیریتهای مستقل در قالب اساسنامه‌ای مشخص شیوه‌ای را برای فعالیت انتخاب و واژه گالری را از مفهوم و موقعیت خاصی برخوردار کردند.این که امروز گالری دارای چه مفهوم و کاربردی است، چه وظیفه‌ای دارد و چگونه عمل می‌کند، سؤالی است که ما نیز با گالری‌دارها درمیان گذاشتیم و پاسخ آنان، بازتاب عینی آن است.

مسعود شادان فارغ‌التحصیل رشته هتلداری مسئول گالری کلاسیک در این مورد می‌گوید: تعریف و برداشتی را که در گذشته نسبت به واژه گالری داشتم و یاشنیده بودم باگذشته زمان و حضورم دراین چرخه رنگی دیگر پیداکرد. امروز بر خلاف تصور تعریفهای کوتاه گالری به معنای نمایش آثار هنرمندان در یک مکان با یک مدیر مسئول، تعریف جامع‌تری را پیدا کرده‌ام و معتقدم گالری کانونی است حرفه‌ای، فرهنگی، هنری، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، آموزشی و حتا تفریحی که برد بین‌المللی دارد و شاید به خاطرداشتن تمام‌این ابعاد کمتر جایی را می‌توان با این همه مفاهیم که خاص گالری است به مقایسه گذاشت. حتا موزه هم به لحاظ برخورد موضوعی آن وضعیتی متفاوت دارد.

- **عنایت الله نظری نوری** مسئول گالری نور در این زمینه نظری دیگر می‌دهد و معتقداست:گالری‌ها فرزند موزه‌ها هستند و مانند فیلتر عمل می‌کنند. گالری مکان نقد آثار هنری است،جایی که مردم با سلیقه‌های متفاوت حضور پیدا می‌کنند وآثار هنرمندان را نقد می‌کنند و هنرمند فرصت پیدا می‌کند تا خود را پیدا کند، رشد کند و به جائی برسد که با آثارش در موزه‌ها نیز حضور داشته باشد.

- **پروانه سپهری** فارغ‌التحصیل رشته موسیقی مسئول گالری سپهری با کمی تعمق می‌گوید: گالری محفل هنرمندان و هنردوستان است. جایی که نقاشها و مخصوصاً جوانها بوسیله آن معرفی می‌شوند. چون نقاش مدام دراتاق دربسته نمی‌تواند بنشیند و خلق کند. به گالری می‌آید تا درباره‌اش قضاوت کنند، رشد کند و به موزه راه پیدا کند ضمناً این که با فروش آثارش می‌تواند از نظر اقتصادی خود را تأمین کند.

- **اکبر صادقی** فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری سبز از گالری تنها یک جمله می‌گوید: گالری محل نمایش آثار هنرمندان در زمینه هنرهای تجسمی است.

- **رؤیامشعوف** فارغ‌التحصیل رشته گرافیک مسئول گالری افرند می‌گوید: گالری مکان ارائه هنرهای معاصراست.

- **لیلی گلستان** فارغ‌التحصیل رشته طراحی پارچه، مدیر گالری گلستان، به خاطر اختلافش با گزارشگراز سردبیر مجله خواست که حرفهایش بازتاب پیدا نکند.

- **معصومه سیحون** فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری سیحون معتقد است: امروزه به عنوان یک گالری دار کاملاً احساس بی هویتی می‌کنم و بهتراست پاسخ سؤال را کسانی بدهند که احساس هویت و پیروزی می‌کنند. وقتی ازاو علت را سؤال می‌کنم ادامه می‌دهد: چرااحساس بی هویتی نکنم، وقتی یک نقاش شهرستانی را می‌بینم که به خاطر ضعف مالی با کمبود کاغذ ورنگ مواجه است، با زحمت کار می‌کند و آثارش در سایه قضاوتهای نابجا قرار می‌گیرد و به جای آن، کسی که پول دارد، دنیا را می‌چرخد، بهترین وسیله را تهیه می‌کندوگاهی اوقات به مملکتش می‌آید و مجموعه‌ای از آثار کپی شده را در یک نمایشگاه ارائه می‌کندوبهترین امتیاز را می‌گیرد. این که در نمایشگاه توسعه صادرات به اسم بازار، نمایشگاه می‌گذارند، بعد ژورنال‌ها به‌جای انتخاب برگزیده ازبین کسانی که بعد از یک عمر کارهنری کسانی را برگزیده هنری انتخاب می‌کنند که نامشان را برای اولین بار شنیده‌ایم و به زور به ما غالب می‌کنند، در چنین شرایطی همان بهتر که دیگران صحبت کنند. چرا که اگر این وضع گالری‌داری است من دکاندارم و اگر من گالری‌دار هستم آنها دکاندارند.

- **منصوره حسینی** فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری حسینی با لبخندی حزن‌انگیز و به کنایه می‌گوید: گالری گاراژی است که به آن چراغ می‌زنند، به مغازه بر خیابان تبدیلش می‌کنند و در آنجا هر بنجلی راکه‌بتوانند به ریال و تومان تبدیل کنند، به نام هنر به مردم غالب می‌کنند. امروز گالری جایی شده است که پشت





کارلوس فوئنتس
عبدالله کوثری
قطره / چاپ اول ۱۳۷۲
۳۴۴ صفحه / ۳۳۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از نوشته‌های کارلوس فوئنتس، نویسندهٔ مکزیکی درباره خودش، دیگران و ادبیات. این کتاب در سه قسمت تحت عنوان‌های «خودم» «دیگران» و «ما» تنظیم شده است. بخش اول شامل زندگینامهٔ نویسنده و شرح چگونه نوشته شدن یکی از آثار اوست.

بخش دوم کتاب تأملی است در آثار سروانتس، دیدرو، گوگول، لوییس بونوئل، بورخس،میلان کوندرا و گابریل گارسیا مارکز.

بخش دوم سخنرانی فوئنتس در هاروارد و گاهشمار زندگی اوست.

فوئنتس درباره علت موفقیت عظیم صد سال تنهایی که آن را تنها با موفقیت سروانتس و دن کیشوت در دنیای اسپانیایی زبان قابل مقایسه دانسته می‌نویسد: «**علت این موفقیت وجود عنصر شناخت بلاواسطه در این کتاب است. در اینجا باز یافت لذت‌بخش هویت وجود دارد، بازتاب لحظه‌ای که به واسطه آن ما در نسب نامه‌های ماکوندو، به مادربزرگ‌های خود، نامزدهای خود، برادران و خواهران خود و دایه‌های خود معرفی می‌شویم ...**»

پستوهایش انواع تقلب در هنر مجاز شده است و چون دیگر خبره‌ای در کار نیست که آثار اصل را از بدل تشخیص دهد، آثار هنرمند خاموش را برای فروش عرضه می‌کنند که جنس کاغذها انسان را به شک وامی‌دارد و دیگری نمی‌داند آیا این اثر واقعاً متعلق به هنرمند خاموش شده است یا به دیگری تعلق دارد. بنابه تعریف گالری دارها اگر گالری فرزند موزه است یا محلی است برتر از موزه و اگر گالری مکانی است برای معرفی هنر و هنرمند، جایی که در آن تبادل افکار صورت می‌گیرد، هنرمند خود را محک می‌زند، رشد می کند و با آثارش به موزه راه پیدا می‌کند به طور طبیعی گالری از یک مفهوم گسترده و موقعیتی تعیین کننده در هنر برخوردار می‌شود که گالری دار نقش اصلی واساسی را بازی می‌کند. نقشی که اگر با آگاهی، تعهد و مسئولیت ایفا نشود، به قول خود گالری‌دارها می‌توانند هنر و هنرمند را به سقوط و بی‌هویتی بکشانند. در بین گالری‌داران گروهی معتقدند که گالری‌داربرای ایفای نقش خود باید هنرمند باشد و عده‌ای دیگر برخلاف این نظر معتقدند یک هنرمند هرگز گالری‌دار خوب نخواهد شد.

- **معصومه سیحون:** به نظر من گالری دار باید هنرمند باشد. او زمانی میتواند با هنرمند حس همکاری و دلسوزی داشته باشد که خود هنر و هنرمند را شناخته باشد. البته بگذریم از گالری دارانی که هنرمند هستند و امروز کاسه داغتر از آش شده‌اند اما وقتی به آنها تلفن می‌کنم و می‌گویم پول فلان هنرمند را دزد زده است، کمی به او تخفیف بده، می‌گوید چشمش کور می‌خواست مواظب باشد.

- **اکبر صادقی:** گالری دار باید در درجه اول هنرمند باشد. کار راحس کند و واقعاً به فرهنگ و هنر سرزمینش علاقه داشته باشد در غیر این صورت به عنوان یک تاجر نگاه می‌کند.

- **رویا مشعوف:** گالری دار باید تحصیلاتش در این زمینه باشد. عملاً گالریهایی که این کار را شروع کردند و حرفه اصلی‌شان نبوده است در کار به بن‌بست رسیده‌اند. گالری داری کار مشکلی است. انرژی می‌خواهد و هر کس با هر روحیه‌ای نمی‌تواند کار را پیش ببرد. به ویژه اگر روحیه مادی داشته باشد از این کار عایدی ندارد.

- **پروانه سپهری:** گالری دار لزوماً یک هنرمند نیست یعنی در هیچ جای دنیا گالری دار نقاش نیست. آنها بیشتر دلال‌اند تا هنرمند. در اصل هم همین طور است باید هنر را شناخت نه این که حتماً هنرمند بود.

- **مسعودشادان:** می‌توان هنر را شناخت اما هنرمند نبود. یک هنرمند نمی‌تواند گالری دار باشد در این کار بیش از هر چیز باید از ویژگیهای مدیریتی برخوردار بود. مثل روابط عمومی گسترده، باور و اعتقاد به یک چارچوب مشخص در کار و داشتن هویت. وامضاء و اعتبار، در حقیقت اینها شرط اصلی کار است. چراکه اگر گالری دار نتواند خود را درست ارائه کند چگونه قادر خواهد بود که هنرمند و اثرش را مطرح کند. پشتوانه گالری دار روابط اوست. بزرگترین هنر گالری دار هنر ارائه است در تمام زمینه‌ها. واینجاست که باید از دیگران پرسید شما که مدعی هستید تنها هنرمند است که می‌تواند گالری دار باشد خود به عنوان هنرمند گالری‌دار در این راه برای هنرمند چه کرده‌اید؟

او موقعیت گالری‌های امروز ایران را این طور توصیف می‌کند: هنوز تعداد گالریهای تهران و کل کشور با جمعیت ۶۰ میلیونی از محدوده انگشتان دست تجاوز نکرده است حالا این که این تعداد محدود چگونه فعالیت می‌کنند خود جای بحث دارد: آنها اغلب کلیشه‌ای و سطحی با اهدافی نه آنچنان جدی که در جهت پس رفت گام بر می‌دارند، عمل می‌کنند. علت عمده کلیشه‌ای شدن فعالیت گالری‌دارها به شتابزدگی آنها بر می‌گردد. فاصله نمایشگاهها بسیار کم است و این موجب می‌شود هنوز از تدارک اولین نمایشگاه فارغ نشده، به فکر استقبال نمایشگاه بعدی باشند. به همین دلیل خلاقیت و ابتکار ضعیف می‌گردد و کیفیت فدای کمیت می‌شود که در این بین هنرمند یعنی موضوع اصلی نمایشگاه فراموش می‌شود و آن دسته که مدعی‌اند نباید هنر را به تجارت تبدیل کرد دقیقاً با این شیوهٔ برگزاری، هنر را به تجارت تبدیل کرده‌اند.

- **عنایت الله نظری نوری** نیز در این زمینه می‌گوید: برخورد کاسبکارانه بسیار نازیبا که هنر و شخصیت هنری هنرمندان ایران را به سقوط می‌کشاند عمده‌ترین مشکل گالری‌داری امروز ایران است. در بین گالری‌داران می‌بینیم آنهایی که هنر را به طور کلی فراموش کرده‌اند و تنها به فکر پول در آوردن و رسیدن هر چه زودتر به ریال هستند. دراین راه به اسم کمک به هنرمندان، شاهد برگزاری مرتب و بدون وقفه نمایشگاههایی هستیم که آدم را به یاد برنامه‌های آشپزی تلویزیونی می‌اندازد وتازگی ها پایشان به نمایشگاهاه توسعه صادرات هم باز شده است. فکر می‌کنم بعضی از گالری دارها به جای پرداختن به این کار شریف بهتر است گیوهٔ کرمانشاهی بفروشند و نام هنر را با ادعای هنرخراب نکنند. در این مورد دسته دیگر چنین پاسخ می‌دهند:

- **معصومه سیحون:** گرچه از نمایشگاه توسعه صادرات هرگز راضی نبودم اما هر جا که نمایشگاه نقاشی باشد، شرکت می‌کنم. مگر این که راهم ندهند. در مورد فاصله نمایشگاهها هم باید بگویم در مملکتی زندگی می‌کنم که در مقابل ۶۰ میلیون جمعیت تنها ۶ گالری فعال داریم که در بین این تعداد اندک، نمایشگاههای من همیشه کلاس نقاشی بوده است و اگر مدت برگزاری آنها به جای ۶ روزبه ۳۰ روز هم برسانم، باز هم شلوغ

همیان ستارگان



جلد اول

(به گزینی از داستانهای کوتاه ایرانی از آغاز تا امروز)

محمد خلیلی . مصطفی فعله گری

همیان ستارگان



جلد دوم

(به گزینی از داستانهای کوتاه ایرانی از آغاز تا امروز)

محمد خلیلی . مصطفی فعله گری

همیان ستارگان (سه جلد)

مصطفی فعله گری، محمد خلیلی
هوش و ابتکار/ چاپ اول ۱۳۷۱
۲۰۹۳ صفحه / ۱۲۰۰۰ ریال

جلد اول **همیان ستارگان** با سه داستان از محمدعلی جمالزاده آغاز می‌شود. سعید نفیسی، صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال‌آل‌احمد، نیما یوشیج، عبدالحسین نوشین، حسینقلی مستعان، صادق چوبک، م.ابه‌آذین، احمد شاملو، رسول پرویزی، علی‌اصغر حاج سیدجوادی، احسان طبری، بهرام صادقی، اخوان ثالث، تقی مدرسی ... دیگر نویسندگانی هستند که داستان‌هایی از آن‌ها در این مجموعه آورده شده است.

● منصوره حسینی: لطفاً برای صرف یک قلپ گرما تشریف بیاورید.

● معصومه سیحون: چشمش کور می‌خواست مواظب باشد.

●اکبر صادقی: باید به فرهنگ و هنر سرزمینش علاقه داشته باشد.

● رؤیا مشعوف: اگر روحیه مادی داشته باشد، عایدی ندارد.

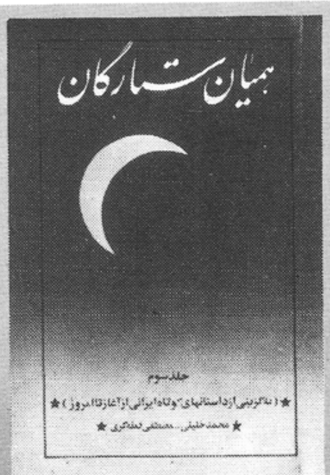
خواهد شد. دیگران هم بهتر است بدانند که من امروز دنبال شهرت نیستم فقط می‌خواهم آرشیو هنرمعاصر ایران را بسازم.

- **اکبر صادقی**: ما به طور متوسط هر ۹ روز یک بار نمایش داریم. در جاهای دیگر دنیا هر ۱۵ روز تا یک ماه نمایشگاه برگزار می‌شود.علت فشردگی نمایشگاهها بیشتر به دلیل کمبود گالریهاو تعداد زیاد هنرمندان مخصوصاً هنرمندان جوان است.ما مجبوریم به آنها جابدهیم. اگر ما هم نخواهیم این کار را بکنیم، دیگر جایی برای فعالیت باقی نمی ماند.اگر وزارت ارشاد تعداد گالریها راافزایش دهد، ما هم با دست بازتری عمل می‌کنیم و می‌توانیم در رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی به شکل تخصصی و مشخصی فعالیت کنیم. اما تا زمانی که شرایط این است وضع ما هم همین است. هنرمندان نیز در این زمینه دارای انتظاراتی هستند. درباره موقعیت و گالری ها چنین نظر می‌دهند:

دکتر سیمون آیوازیان معتقد است: هدف گالری متأسفانه آن‌طور که شروع شد الان نیست. الان گالری دارها نه تنها در ایران بلکه در فرانسه هم به این صورت در آمده‌اند که یک حالت رقابتی تجارتی با یکدیگر دارند و معرفی هنرمند از طریق گالری‌ها روی روندخاصی است. گالری دارها امروز فقط محل را در اختیار می‌گذارند. حتا روند دعوت مهمان به هنرمند واگذار می‌شود در صورتی که این وظیفه گالری‌دار است و خودش در این زمینه باید فعال باشد و هنرمند را در یک جامعه بزرگتری معرفی کند. که اغلب نمی کنند، حتا بعضی از گالریها یک لیست کپی شده از مجموعه برنامه‌های سالیانه تهیه می‌کنند و برای ما می‌فرستند، در آخر لیست هم می‌نویسند اگر کارت به دست شما نرسید این لیست را به منزله دعوت بگیرید. خوب این دعوت اصلاً زیبا و شایسته نیست و شانه‌خالی‌کردن است. البته بین گالری‌دارها مثل گالری کلاسیک هستند که بهترین شیوه پذیرایی و روابط عمومی را به هنرمند ارائه می‌کنند. اما یک گالری به تنهایی کافی نیست. مسئله بعدی مسئله قیمت‌گذاری است که هیچ ضابعه‌ای ندارد و تقریباً یک نوع بازی روانکاوانه است با مردم از طریق بازی، که در آن برای فروش از اسم و امضای هنرمندان استفاده می‌شود. از طرف دیگر در این‌باره گالری‌دار باید بپذیرد که هنرمند آزاد است و از او انتظار نداشته باشد خود را وقف یک گالری کند و مثلاً از این که یک هنرمند اثرش را در جای دیگری هم به نمایش می‌گذارد از او دلخور شوند.

- **استاد محمود جوادی‌پور** نظرش را به گونه‌ای دیگر مطرح می‌کند: متأسفانه سرویسی را که گالری‌دارها به هنرمند ارائه می‌کنند به استثنای یکی دو گالری، بقیه بسیار ضعیف است. طبیعی است وقتی به عنوان هنرمند قدم به گالری می‌گذارم از او انتظار دارم که کار را در یک در فضای خوب از نظر نور و دید ارائه کند. افرادی را که شایستگی دارند برای بازدید دعوت کند و امکاناتی فراهم کند تا خبر نمایشگاه در جاهای دیگر حتا مجلات خارجی نیز منعکس شود. توزیع کارتها به موقع صورت گیرد و در مورد فروش، قیمت‌ها عادلانه و مناسب تعیین شود.

- **رضا نامی** نقاش می‌گوید: گالری جایی است که هنردوستان و هنرجویان خود را صیقل می‌دهند و از تجربیات یکدیگر استفاده می‌کنند. من خودم در سال ۶۹گالری آذین را داشتم اما به خاطر اختلاف نظر با شریکم مجبور شدم در سال ۷۰ گالری را تعطیل کنم. به هر حال معتقدم گالری باید کارهای با کیفیت ارائه کند، گالری دار هنرمند باشد و فضای گالری مناسب کار باشد. گالریها در تمام دنیا دارای درجه هستند و هر کدام بسته به سطح اجتماعی در یک درجه قرار می‌گیرند. متأسفانه در حال حاضر اغلب گالریهای ما فاقد معیارهای یک گالری هستند. نه فضا مناسب کار است و نه مدیران واجد شرایط هستند. از طرف دیگر عدم حمایتهای دولتی، مثل کمک برای اجاره مکان که می‌توان در کیفیت و موقعیت فعالیت گالریها موثر باشد و تا پیش از انقلاب نیز وجود داشت در کیفیت فعالیت گالریها بی‌تأثیر نبوده است. نحوهٔ قیمت گذاری آثار در تمام گالریها با توافق گالری دار و هنرمند صورت می‌گیرد. کیفیت کار، موقعیت بازار، سابقه کار نقاش و تعداد نمایشگاههای هنرمند می‌تواند ملاک تعیین قیمت آثار باشد که تقریباً در اغلب گالریها رعایت نمی‌شود. در مورد میزان پورسانتی که از فروش آثار در هر نمایشگاه



داستان‌هایی از غلامحسین ساعدی، احمد محمود، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، جمال میرصادقی، محمود کیانوش، نجف دریابندری، محمود دولت‌آبادی، فریدون تنکابنی، نادر ابراهیمی، اکبر رادی، صمد بهرنگی، علی‌اشرف درویشیان، بهروز دهقانی، اسماعیل فصیح، مصطفی رحیمی، هانیبال الخاص، جواد مجابی، نسیم خاکسار، قدسی قاضی‌نور، مجید دانش‌آراسته، امیرپرویز پویان، محمدعلی سپانلو، رضا براهنی، اصغر الهی، کاظم سادات اشکوری، رضا فرخفال، غزاله علیزاده، محمد محمدعلی و ... در جلد دوم گنجانده شده‌اند.

جلد سوم بیشتر به داستان‌های سومین نسل داستان‌نویسان ایران اختصاص دارد. از این گروه می‌توان محمد شریفی، محمدرضا صفدری، قاضی ربیحاوی، یارعلی پورمقدم، اصغر عبداللهی، علی صالحی، عباس معروفی، مهدی سحابی، رضا جولایی، منیرو روانی‌پور، محسن مخملباف، ناصر زراعتی، هوشنگ عاشورزاده، فرهاد کشوری، محسن دامادی، منصور کوشان، محسن سلیمانی، بیژن بیجاری، شهریار مندنی‌پور، حسین آتش‌پرور، فرخنده آقایی، علی خدایی و ... را نام برد.



دستور زبان فارسی

پرویز صالحی (بختیار)
هوش و ابتکار / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۷۰ صفحه / ۱۴۵۰ ریال

صالحی در پیشگفتار دلیل تألیف کتاب را رفع مشکلات دستوری دانش‌آموزان ذکر می‌کند. به نظر او مشکل اساسی دانش‌آموزان از نظر دستورزبان به تقسیم مطالب دستوری در سالهای مختلف تحصیل برمی‌گردد. زیرا به‌رغم این‌که آنها مطالب سال قبل را از یاد برده‌اند، در کتاب سال جدید مروری بر درس‌های پیشین نمی‌شود. این وضعیت ایجاب می‌کند معلم جزوه بگوید.

کتاب حاضر شکل تکامل یافته جزوه‌هایی است که صالحی طی سالیان تدریس می‌کرده است. او به هنگام تألیف بر آن بوده که دانش‌پژوهان دستورزبان را بدون یاری و کمک مستقیم معلم یاد بگیرند. در نتیجه مثالها از نثری ساده برخوردار بوده و در پایان هر مبحث تمریناتی داده شده است.

در پایان کتاب نیز چند نمونه تجزیه و ترکیب به روش سئوالات امتحان نهایی سال چهارم دبیرستان و همچنین گزینه‌های چهار جوابی برای داوطلبان کنکور آورده شده است.

نصیب گالری دار می‌شود، بسته به میزان فعالیت و کیفیت خدماتی است که ارائه می‌شود. بین ۲۰ تا ۳۰ درصد در هرگالری متغیر است. نحوه پذیرایی‌شب افتتاحیه نیز بسته به سابقه و نظر گالری داران متفاوت است. یک دسته به پذیرایی شب افتتاحیه اعتقادی ندارند و دستهٔ دیگر اهمیت ویژه‌ای را برای شب افتتاح قائلند.

- مسعود شادان: گالری اتاق تمشیت نیست. ما مردم را دعوت نمی کنیم تا از نمایشگاه با اعمال شاقه بازدید کنند. درتابستان از گرما هلاک شوند و در زمستان از سرما.

- رویا مشعوف: ما همیشه در شبهای افتتاح پذیرایی می‌کنیم. در آینده هم خواهیم کرد.بعضی از گالری دارها معتقدند که حتا در گالری نباید صندلی گذاشت. چون روی آن می‌نشینند و بایکدیگر بحث می‌کنند.اما من به هیچ کدام از این حرفها اعتقادی ندارم. هم پذیرایی می‌کنم و هم صندلی می‌گذارم.

- پروانه سپهری: در این کار قاعده‌ای نیست. نه می‌شود گفت نباید صندلی گذاشت و نمی شود گفت باید خیلی صندلی گذاشت.یا مثلاً اصلاً پذیرایی نکرد یا خیلی پذیرایی کرد. فکر می‌کنم در تمام این موارد حدی از تعادل مناسب باشد.

- منصوره حسینی: ما نمی‌توانیم مردم را صرفاً به دیدن دعوت کنیم. شب افتتاح با شبهای دیگر متفاوت است. اگر صرف دیدن باشد، مردم می‌توانند روزهای دیگر از نمایشگاه بازدید کنند. اما در این شب وقتی ازآنان در یک ساعتی دعوت می‌شود، نمی‌شود گفت لطفاً برای صرف یک قلپ گرما تشریف بیارید. پس پذیرایی لازم است.از طرف دیگر به عنوان یک هنرمند نیز چنین خواسته‌ای را طبیعی میدانم. اگر بناشد یک گالری کارهایم را برای نمایشگاه بپذیرد، از او انتظار دارم مثل یک وکیل از من دفاع کند وبه مهمانانم سرویس خوب ارائه کند و اگر نمی‌خواهد خوب کارکند اصلاً من را نپذیرد. چرا که او در قبال هنرمند مسئول است. شادان با تأکید براین نکته اضافه می‌کند: وقتی گالری به هنرمند سرویس نمی دهد در حقیقت او را ترور کرده است. مکان گالری به تنهایی ارزش ندارد. ارزش آنجاست که برای معرفی هنرمند از تمام امکانات به بهترین نحو استفاده شود. ارائه پذیرایی تا یک درجه وظیفه است وبالاتر از آن سلیقه. آن هم به هزینه گالری‌دار. شنیده‌ام عده‌ای غیر از این عمل می‌کنند. خوب این سلیقه است. در این مورد که ارائه سرویس و خدمات از سوی گالری داران تاکجا وظیفه است، تقریباً مشخص نیست. بعضی از گالری داران پیش ازگشایش نمایشگاه مبلغی تاحدود ۱۰ هزار تومان به عنوان ورودیه از هنرمندان طلب می‌کنند و تهیه کارت ورودی دعوت را نیز به عهده او می‌سپارند و بعضی دیگر کلیه هنرینه‌ها را به اضافه تمام فعالیتهای تبلیغاتی تا روز پایانی به تنهایی تقبل می‌کنند و از هنرمند چیزی نمی‌گیرند. به طور کلی گالری داران در مورد نحوهٔ ادارهٔ گالری، قیمت گذاری و ارائه خدمات به سلیقه خود عمل می‌کنند و هیچ انجمن، سندیکا و محلی تا به امروز وجود نداشته است تا بر نحوهٔ فعالیت آنها نظارت و کنترل داشته باشد. در این میان وزرات ارشاد نیز تنها به صدور مجوز نمایشگاه اکتفاکرده است و کنترل خاصی بر نحوه فعالیت گالریها ندارد در این مورد پای صحبت **جمال الدین خرمی نژاد** معاون مرکز هنرهای تجسمی وزارت ارشاد می‌نشینیم.او می‌گوید: گالری یا نگارخانه می‌تواند مکانی باشد که هنرمند ازطریق آن به جامعه هنری معرفی شود. این مکان ضمن فرهنگی بودن تا حدی مسائل اقتصادی هنرمند را نیز مرتفع می‌کند. در تمام دنیا یک گالری دار یا مسئول نگارخانه می‌تواند بر حسب ذوق وسلیقه شخصی عمل کند، اما هدف اصلی کار یعنی معرفی هنرمند را نباید فراموش کنند. رابطه بین هنرمند وجامعه پیش از انقلاب نیز مطرح بود. بعد از انقلاب هم وزارت ارشاد اسلامی با هدف حمایت از هنرمند اقدام به تأسیس گالری کرد. درصدور مجوز گالری، قصد این بود که مدیر یا مسئول گالری هنرمند باشد تا بتواند از هنر و منافع هنرمند دفاع کند. در مواردی چنانچه گالری دار هنرمند نباشد اما از نظر وزارت ارشاد صلاحیت مدیریت و توانایی شناخت آثار هنری را داشته باشد، می‌توانده به عنوان مدیر گالری نیز فعالیت کند.

او در خصوص موقعیت فعلی گالریها می‌گوید:

متأسفانه علی رغم اهداف خوب وزارت ارشاداسلامی نگارخانه‌ها رسالت خود را انجام ندادند و آنچه از فعالیت آنها انتظار می‌رفت محقق نشد. نگارخانه‌ها امروز به دنبال هنرمندان معروف و فروش بالا هستند. هیچ نشانه‌ای از مسائل فرهنگی وجود ندارد. جوانان راهی برای حضور در نمایشگاهها ندارند، مگر رابطه‌ای در بین باشد. در این میان هیچ فعالیت مشخصی دنبال نمی شود. جز تعدادی اندک که درحفظ مصالح مختلف وزارت ارشاد همکاری کرده‌اند، دیگران انتظارات ما را برآورده نکردند. از آنجا که ملاک کارگالریها معلوم نیست، هنرمندی که کارش دارای ارزش هنری است اما خریدار ندارد نمی داند باید کجا برود و چه کند. خرمی نژاد تأکید می‌کند: فعالیت فرهنگی از ناحیه گالریها امکان پذیر است. گالری می‌تواند وسیله‌ای فراهم کند تا هنرمندان به محافل خارجی راه پیدا کنند. در این مورد اغلب آنها از مسائل ومشکلات مالی و عدم حمایت وزارت ارشاد صحبت می‌کنند واین در حالی است که گالری دارهااز هر نمایشگاه ۳۰ درصد به عنوان پورسانت بهره می‌برند. و در ازای آن، خدمات بسیار مختصری را ارائه می‌کنند و به ارسال تعدادی کارت و

● مسعود شادان: می‌توان هنر را شناخت اما هنرمند نبود.

● سیمون آیوازیان: گالری‌دارها فقط محل دراختیار می‌گذارند.

● رضانامی: گالری جای صیقل دادن است.

● جمال‌الدین خرمی‌نژاد: نگارخانه‌ها رسالت خود را انجام ندادند.

● استاد محمود جوادی‌پور: متأسفانه سرویس بسیار ضعیف است.

● پروانه سپهری: در این کار قاعده‌ای نیست.

پذیرایی خیلی اندک شب افتتاح بسنده می‌کنند. حتا زحمت ایجاد ارتباط بین نقاش و رسانه‌های گروهی را که وظیفه اصلی شان محسوب می‌شود به عهده نمی‌گیرند و بار تمام ارتباطها را به دوش هنرمند می‌گذارند. خرمی نژاد دربارهٔ چگونگی نظارت و کنترل وزارت ارشاد در زمینه فعالیت گالری ها می‌گوید: کنترل و نظارت وزارت ارشاد همیشه به نفع گالری دارها بوده است. چنانچه گالری ها مغایر با شئونات اسلامی حرکت نکنند، مشکلی برای فعالیت نخواهند داشت وی اضافه می‌کند: اخیراً طرحی از وزارت ارشاد مورد بررسی قرار گرفته است تا بر آن مبنا فعالیت آینده گالری‌هااز نظارت وهماهنگی بیشتر برخوردار شود و برخی از نابسامانیها و ناهماهنگیها بر طرف شود. او در این مورد به گالریها توصیه می‌کند که بیشتر به بار فرهنگی کار بیندیشیند و با فراهم آوردن موقعیت حضور هنرمندان و دانشجویان هنر در گالریها به صورت اختصاص دادن یک شب یا یک روز خاص در هر نمایشگاه بین هنرآموزان و نقاشان ارتباط بوجود آورند. او معتقد است چنانچه گالریها در این جهت به حرکت خود ادامه دهند نسبت به فعالیت آینده آنها بیشتر می‌توان امیدوار بود. در غیر این صورت هر گونه عمل کنند رسالت خود را انجام نداده‌اند. با توجه به موقعیت فعلی گالریها، نداشتن سندیکا یا انجمن حرفه‌ای که از آنها حمایت کند، و وجود مشکلات اقتصادی، هنرمند و گالری دار را ناگزیر به سمت تجاری شدن سوق می‌دهد، آینده و چشم انداز فعالیت گالریها با ادامه همین روند قابل تأمل و بررسی است:

- **معصومه سیحون**: تمام گالریها به زودی تعطیل خواهند شد. چراکه خیلی از خانمهای خانه‌دار بدون دادن مالیات و داشتن مجوز در خانه ها نمایشگاه بر پا می‌کنند. شام، ناهار و صبحانه می‌دهندوخوب‌هم‌فروش می‌کنند. ما هم در اینجا جز این که اعصابمان خرد شود عایدی دیگری نداریم. امروز ترجیح می‌دهم گالری را به یک پیتزا فروشی اجاره دهم،بروم منزل بنشینم و نمایشگاه بر پاکنم.در این مورد خیلی جدی صحبت می‌کنم. شوخی هم ندارم. از وزارت ارشاد هم می‌خواهم نسبت به این مسئله خیلی جدی اقدام کند.

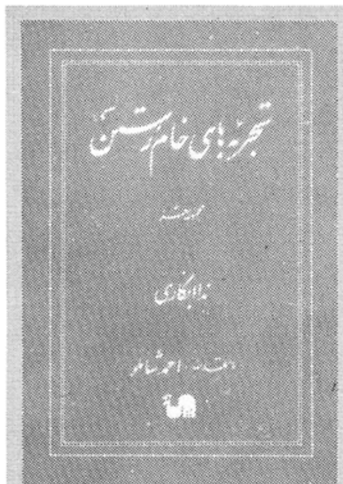
- **اکبر صادقی**: امروز تعداد گالریها بسیارکم است. اگر وضع به همین ترتیب ادامه داشته باشد در آینده تمام نمایشگاهها فشرده و نادیدنی خواهند شد.

- **منصوره حسینی**: فعالیت گالری به نوعی با زیربنای اقتصاد مملکت مرتبط می‌شود. اگر گالری‌دار در هر نمایشگاه با شکست مادی روبروشود گالری‌دار تعطیل خواهد کرد و به دنبال کار نان و آب‌دار خواهد رفت. مگر این که به اندک بسنده کند و کار را ادامه دهد. اما روی هم رفته با تمام این اوصاف امیدوارم گالریها به کارادامه دهند. هر چه باشد بودنشان از نبودنشان بهتر است.

- **پروانه سپهری**: اگر وضع به همین ترتیب پیش رود آینده بسیار بدی خواهیم داشت مگر این که دولت ما را کمک کند.

- **رؤیا مشعوف**: امیدوارم در آینده وضع بهتر شود.

- **مسعودشادان**: از فردا خبر ندارم اما سالی که نکوست از بهارش پیداست و این ره که می‌رویم به ترکستان است. به لحاظ عدم وجود کانون گالری داران ایران، عدم تفاهم، عدم صدور مجوز رسمی گالریها از سوی دبیر خانه جهت نظارت بر مراکز فرهنگی کشور و یا هر مرجع دیگربه منظور کسب اعتبارات لازم گالریها تاکنون، عدم امنیت صنفی و عدم رعایت مقررات و شناخت فرهنگ گالری داری، عدم رعایت قوانین صحیح اصولی واخلاقی در کار، عدم وفاداری از سوی دسته‌ای از هنرمندان و گالری‌داران به یکدیگر (با پوزش



تجربه‌های خام رستن

ندا ابکاری
ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۵
۵۴ صفحه / ۵۰۰ ریال

مجموعه‌ای است از ۵۴ شعر ندا ابکاری همراه با شعری از احمد شاملو، شاعر بزرگ معاصر، به عنوان مقدمه. شعر ندا ابکاری در این مجموعه، شعر اعلام حضور زنی است که می‌خواهد از حصار آدمیانی بگذرد که برای او به هیئت سیم خاردار در آمده‌اند زنی که در راه است، زنی که هستی زنانهٔ خود را در وجود شاعر آغاز می‌کند **(و جامه‌های کودکیم را / به زنی که در راه است / می‌بخشم)**

شعر ندا ابکاری، شعر تصویر است. با زبانی نه چندان شاخص. زبانی که توفیقش در آن جاهایی است که حسی‌تر می‌شود **(در کوچه‌یی به شب پس می‌دهد / نگاهش را / زیر سیگاری را و مجله‌هایش را)** و می‌رود تا ظرفیت بیان نگاه و تجربه‌های زنانه او را پیدا کند، اگر سطرهایی مثل، **(تو می‌توانی زیباترین جنون آدمی را در هرم عطش تنفس کنی؟)** مجال بدهد.

ترجیع‌بند هاتف اصفهانی

انجمن دوستداران ادبیات ایران

۲۰ صفحه

ترجیع‌بند هاتف اصفهانی در چاپی شکیل به هموطنان داخل و خارج از کشور اهدا شده است.
نیمی از دفتر شرحی است به قلم محمدعلی جمال زاده به ترجیع‌بند کتاب اختصاص دارد. او در ابتدا از دکتر ذبیح‌الله صفا چنین نقل قول می‌کند: «از مهم‌ترین آثار ... (هاتف) ترجیع‌بندی است در وحدت وجود که حقاً از حیث استحکام الفاظ و بیان معانی دشوار به زبان فصیح عارفانه در ادب پارسی کم‌نظیر است.» سپس خود می‌افزاید: «نام قطعه در اصل «**اقلیم عشق**» عنوان دارد و ما چنانچه عشق واقعی را اساس و بنیان خداشناسی و توحید و دینداری و خدمت به نوع بشناسیم، باید تصدیق نماییم که **ترجیع‌بند هاتف** کاملاً سزاوار همان عنوان «**ترانهٔ وحدت**» و رهنمای عشق و دین خداپرستی است و نظایر آن در دنیای ما بسیار نادر است.»
تاریخ پای نوشتهٔ جمال‌زاده به تقریب نوروز ۱۳۶۵ است.

از دسته دیگر) و نهایتاً عدم گرایش به ادامه کار و دلسردی گالری دار و هنرمند، به آینده گالریها زیاد خوش‌بین نیستم. می‌شود گفت زندگی گالریها بستگی به سیاستهای فرهنگی - هنری و اقتصادی کشور و خلاقیت و روش کار گالری‌داران، خلاقیت‌ه‌بینش وجهش روال کار هنرمندان، ایجاد انگیزه واستمرار کشش هنری در مردم و دادن اطمینان و ارزش اقتصادی هنری به گالری داران و عدم تکرار و نشخوار تکرارها از هر دو سو و رسیدن به اصول و محتوای پرمعنا دارد. برای بهبود کیفیت گالری داری بعضی از گالری داران حمایتهای دولتی را پیشنهاد می‌کنند. برخی دیگر ایجاد سندیکای گالری داران را مؤثر می‌دانند و عده‌ای با هر دو گروه مخالفند و حمایتهای دولتی وایجاد سندیکای گالری داران را راه حل نمی‌دانند. پروانه سپهری، اکبر صادقی و عنایت‌الله نظری نوری معتقدند دولت با حمایتهای دولتی می‌تواند به آنها کمک کند. در مقابل این دسته مسعودشادان می‌گوید: «نه کاغذ می‌خواهم و نه هیچ چیز دیگر. من با اتکا به خودم کار می‌کنم. فقط به یک فضای آرام برای کار احتیاج دارم. در آن زمان یاد گرفتم با سختی ها مقابله کنم و به خودم تکیه کنم. در حال حاضر فقط به تشکیل کانون گالری داران اعتقاد دارم. با تشکیل کانون مسائل دیگر حل می‌شود. من دست کمک به سوی کسی دراز نمی کنم و روزی که نتوانم کاررا ادامه دهم مسیرم را ترک خواهم کرد. گالری دارها باید بدانند اگر می‌خواهند موفق باشند باید باقدرت و توانایی خودشان حرکت کنند.»

- معصومه سیحون: اصلاً حق نداریم انجمن گالری داران داشته باشیم، بدون انجمن خون هنرمندان را در شیشه کرده‌ایم. آنچه امروز به آن احتیاج داریم، انجمن هنرمندان است. جایی که از هنرمندان حمایت کند. ملتها همیشه به هنرمندان نیاز داشته‌اند و هنرمند با هنرماندنی بوده است. کاسه کوزه‌های هخامنشی و ساسانی، در موزه‌های دنیا همیشه به عنوان هنراسلامی ایرانی افتخار آفرین بوده‌اند. قرنها گذشته است اسم پادشاهان هخامنشی از خاطر رفته است اما هنر آن دوره مانده است. من به عنوان گالری دار و هنرمند پیشنهاد می‌کنم وقتی برای سازمانهای دولتی بودجه تعیین می‌شود. درصدی هم برای خرید هنر معاصر در نظر بگیرند و مشاوران خرید را از کسانی انتخاب کنند که در این کار ذی‌نفع نیستند و هنر را می‌شناسند.

اختلاف سلیقه، نداشتن خط مشخص کاری، گرایش به دلالی در هنرتا گالری داری به مفهوم فرهنگی - هنری از عمده ترین ویژه‌گیهای گالری داری امروز ایران است و این در حالی است که تمام گالری داران، گالری را به عنوان یک مکان فرهنگی - هنری جایی که در آن هنرهای تجسمی معاصر ارائه می‌شود و هنرمند رشد می‌کند، قبول کرده‌اند. اما عدم حضور یک مرجع دلسوز هنری که گالریها را از جنبه های مختلف حمایت کند و تحت پوششی قرار دهد موجب شده است که گالری داران فعالیت خود را به سویی جهت دهند که با آنچه فلسفه وجودی‌شان بوده است مغایرت دارد. به نظر می‌رسد تا زمانی که چنین مرجعی حضور نداشته باشد و هماهنگی بعضی امور را به عهده نگیرد گالریها بیش از این عمل نخواهند کرد.

شماره‌های گذشتهٔ تکاپو را می‌توانید از دفتر مجله و نمایندگی‌های مجله در تهران و شهرستان‌ها تهیه کنید.

نمایندگی‌های تهران :

۱ - کتابفروشی آگاه روبروی دانشگاه تهران
۲ - کتابفروشی اختران نبش بازارچهٔ کتاب
۳ - کتابفروشی توس اول خیابان دانشگاه
۴ - کتابفروشی مروارید روبروی دانشگاه تهران
۵ - کتابفروشی مرغ‌آمین، کریم‌خان زند - جنب پل
۶ - کتابفروشی مهناز ابتدای خیابان سید جمال‌الدین اسدآبادی *(یوسف‌آباد)*
۷ - کتابفروشی نغمه، روبروی دانشگاه تهران.

طنز

محمدعلی آتش برگ

یک کلمه درسه کلمه

کلام اول:

رؤسـای خـانواده بـه تـرتیب سـلسله مـراتب عبارتندازفرزندان مهمتر و کهتر و بانوی خانواده.این آخری البته به رغم هندوانه‌های فمینیستی که زیر بغلش می‌گذاریم -اندرخانه‌سازی وایجاد توازن میان دخل اندک وخرج اکثر، خود هنری دارد شیرزنانه که اصلا« ازوبه مردان برنیاید- بازشکسته نفسی می‌کند و به گاه عصبانیت، مقام شامخ خود را تا حد کلفتی پایین می‌آورد.بهرحال، رؤسای خانواده بی‌آنکه کاربه سلسله مراتب داشته باشیم، پاهارا در یک کفش کرده‌اند والتیماتوم داده‌اند، که دیگرازانباشت کتاب‌های خریداری شده به تنگ آمده‌اند وعنقریب است که خود حقیررادسته جمعی همراه باکتاب از پنجره به بیرون پرتاب کنند.هرازگاهی که به شوخی و جداین مطلب عنوان می‌شود، حقیربه لطایف حیل موضوع را ماست مالی می‌کند.نه آنکه اندر فواید کتاب وبهترین دوست انسان و دیگرکلیشه‌هاسخن بگوید.بلکه باین صورت که ای باباهرکسی یک اعتیادی داردوعادتی.یکی دوست دارد تریاک بکشد، یاهروئین بزند، یالااقل یک غلطی بکند وحداقل سیگاری بکشد.دراین دنیای دیوانه دیوانه، ازدیوانگی، ما راکتاب خریدن نصیب گشته است !حالا فرض کنید باهم یک بسته سیگاردرروز می‌کشیم ودود می‌شد و به هوامی‌رفت، حالا کتاب که بدنیست، لااقل...

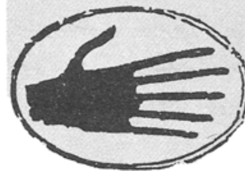
رؤسای خانواده، شدیدا« حمله ور می‌شوند که ایکاش توهم تریاک می‌کشیدی، سیگار دود می‌کردی، ...لااقل سیگاردود می‌شود و به هوا می‌رود وآثارش هم در ریه‌هایت . بهترازآنست که این همه کتاب رادرفسقل آپارتمان جابدهی...

گفتم - یعنی می‌گویم ببین جانم ارزان ترین کالاهایی که هنوزبه دستمان می‌دهند کتاب است .یک نگاهی به مغازه‌های بقالی بینداز. تادلت بخواهدتابلوهای بزرگ وکوچک، رنگین و چرغدار وبی چراغ آویزان می‌بینی که ترا دعوت به خرید می‌کنند ازاشنوویژه بگیر بیا تا بهمن وآزادی ...دنبالهٔ خط رابگیر ودود کن تو هوا.دنباله‌اش هم بیستون هست ووینستون ومور و هزاران اسم آشنا وناآشنا، آنوقت هم پول نازنین رامی‌دهی ویک بسته سیگاری که باارزآزاد وارد ویاتهیه می‌شود و تابع هرشرط وضابطه قیمت گذاری نیست باميل ورغبت می‌خری، اشکالی ندارد.آنوقت خرید یک کتاب آنهم به قیمت یک بسته سیگارحرف دارد؟

آیابهترنیست که بجای بسته سیگار، کتاب به بقالی بدهیم وکتاب راتا دورافتاده ترین بقالی کویری توزیع کنیم تاهم زینت بخش مغازه‌اش باشد وهم هردهاتی وشهری یکبار بخواند، اگرهم تازه نخواست یانتوانست بخواند، می‌تواند ازکاغذهای آن استفاده کند، سیگارش کند ودودش کند توهوا! می‌گوید خواهش می‌کنم .کتاب‌های انباشته تو، درفضای تنگ آپارتمان نمی‌گنجد، دارندمثل خودت می‌پوسند وبوی تعفن هردوتان گیاهان آپارتمانی راخراب می‌کند کاربه کویر ومغازه بقالی نداشته باش، آنها سیگار خودشان رامی‌فروشند، تو هم ماست خودت را بخور.

اصلا« همان بهتر که جانم توهم سیگاربکشی .به درک که ریه‌هایت راجرم می‌گیرد.فوقش آخرش می‌میری باچندسال کمتر یا بیشتر.خیلی بهتر ازآنست بااین مزخرفات کتاب سرطان آگاهی رابه مغزت بیندازی وهر لحظه بمیری وسیزیف وار زنده شوی !

ادامه دارد.



مسعود طوفان

از «ژولیوس سزار» تا «نیما»:
به امید نوزائیِ فرهنگی



□ در یادداشتی[1] بر پیشنهاد ارزندهٔ آقای براهنی دربارهٔ **جشن زاد سدهٔ نیمایوشیج**، ذکر و اثبات این نکته را ضروری دیدم که زاد سال نیما (۱۳۱۵ قمری) با یک محاسبهٔ سرانگشتی برابراست با سال ۱۲۷۶ خورشیدی؛ و نه چنانکه ایشان و برخی منابع دیگر آورده‌اند: ۱۲۷۴. در اشاره به همین نکته، آقای **طاهباز** در مقالهٔ **«از امروز، تا همیشهٔ تاریخ»** می‌نویسند: «چندان **مهم نیست** که آقای براهنی به استناد **منابع غیر معتبر**، تاریخ تولد نیما را سال ۱۲۷۴ شمسی دانسته‌اند.»[2]

و به گمانم همهٔ ارجگزاران هنر نیز بر این سخن صحه بگذارند زیرا: -

نخست: همانگونه که آقای طاهباز، ظریفانه گفته‌اند، این، یک «**اشتباه خیر**» است که باعث شده هنر دوستان و نیما پژوهان، بسی زودتر بجنبند و به جای دو سال، چهار سال فراچنگ داشته باشند.

دوم: باز به گمانم، همگان در این باره با آقای طاهباز همدلند که «مهم، فکر تجلیل از نیماست، نه زمان آن.»

اینجا اما، و با وجود پذیرش نکات فوق، به دلایلی که خواهد آمد ناچارم یکبار دیگر مته به خشخاش بگذارم، به گوشزدِ این نکته که: در همین مقالهٔ آقای طاهباز نیز - بنا به مستندات خود مقاله - یکبار دیگر اشتباه محاسبه‌ای در ماه تولد نیما رخ داده! و هر چند این خرده‌گیری به هیچ وجه در برابر رنجهایی که ایشان برای حفظ و جمع‌آوری آثار نیما کشیده‌اند، شایان **اهمیت** نیست؛ اما در چنین مقطع حساسی که هر شاعر و نویسنده و منتقدی از این بزرگداشت ادبیاتِ نوی ایران دلشاد است و اتفاقاً **درست به دلیل همین حساسیت مقطع**، چند نکته، پرسیدنی است: نخست: - نو مژدهٔ **اجرای** وصیتِ واهلیدهٔ نیما برای خاکسپاری‌اش در زادگاهش «**یوش**»، در شهریور ماه امسال[3]، این پرسش را پدید می‌آورد که: **آیا مهم نیست که یکبار دیگر بر آرامگاه او تاریخ زاد روزش را به اشتباه بنگارند؟**

دوم: - اینک که آقایان طاهباز و براهنی، در همنشینیِ ارجمندانهٔ خود، عضو مؤسس «**بنیاد نیما**» و فراخوانندهٔ **مجمع برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما** گشته‌اند، می‌توان باز تعیین تاریخ صحیح تولد آن بزرگمردِ ادبیات معاصرِ ایران را به بعد موکول کرد و آنرا مهم ندانست؟ و آیا دست‌کم، در این آغاز راه نمی‌توان اینرا همچون حرکتی کوچک اما نماد گونه برای ارج نهادن به دقت‌های بایستهٔ نیما پژوهی در آینده، و از زمرهٔ نخستین گام‌ها و وظائف پژوهشیِ آن بنیاد دانست که نویدبخش سال‌های پرکار و دقت آینده، و فراخوان سخت کوشی‌های پربارتر و گرانبارتر و بسیار دشوارترِ بعدی باشد - که گفته‌اند سالی که نکوست،از بهارش ....

□ و اما گذشته از این همه، آیا دلیلی بسیار عمده‌تر برای این نوشته در میان نیست؟ که هست:

زیرا اگر اینجا نقدی بسیار جزیی و گیرم «کم اهمیت» (اما نه بی‌اعتبار) به آقای طاهباز رَوا بداریم آیا نه بدان امید است که از هم امروز، کار آن بنیادِ بزرگ بر آزادی بیان و نقد استوار باشد و بار دیگر روشنفکران ما الگوئی شوند از آزادگی ، و همانند فیلسوفانِ کهن،



«حقیقت» جوئی را ارجی ویژه‌تر از دوستی نهند بی‌آنکه دوستی‌ها، از هم بگسلد؟ و آیا چنین گرایشی، عین ارج به نام و گرایش‌های نیمائی نیست؟ و نیز آیا شِنَوِش و پذیرش نقد، محکی از اعتبارِ روشنفکرِ امروز نیست که خود را دنبالهٔ حکیمان حقیقت جوی کهن می‌داند و نه حاکمانِ دیروز و امروز که در هر انتقادی رگه‌ای از دسیسه می‌جویند؟ - حساسیتِ بزرگداشت نیما درست در اینجا تعیین می‌شود. آیا فقط می‌خواهیم شاعری رفته را ارج نهیم یا آزاد اندیشی‌هایش را؟ اگر امروز از سوئی، نازکی طبع لطیف تا به حدیست که آهسته دعا نتوان کرد، و از سوئی در ماه‌های اخیر، در برخی از نشریات فرهنگی کشور شاهد یکی از زنده‌ترین برخوردهای یادآور سال‌های ۴۰ - ۵۰ بوده‌ایم که امکان و شهامت نقد سالم را هم از ما سلب می‌کند، نه آیا همه از آنروست که در عین آنکه همه مدعی آنیم که «بشر جائز الخطاست»، ته دلمان اما قرص است که خطا و اشتباه از آنِ دیگرانست - چرا که ما خود هرگز «اشتباح» نمی‌کنیم؟ آیا دشواری، چنانکه یکی از نویسندگان معاصر ما می‌نویسد، در شورش «کوتوله‌های ادبی» بر علیه «غول‌های ادبی» است؟ یا در اینکه هر کس خود را غولی می‌پندارد؟ آیا تعریف ما از آزادی، همان سخن زورمَداران همهٔ تاریخ است که: «شما،همه به نهایت آزادید تا مرا بستائید»؟ و یا همزبانیم با «ولتر» که: «آقای عزیز! من با آنچه می‌گوئی مخالفم اما تا پای جان در دفاع از حق تو می‌ایستم تا آنرا بگوئی[۴]» - ؟

در خاطراتی دور، چنین آمده که: نیمای جوان به هنگام اجرای نمایشنامه‌ای، جامه‌ای سراپا سرخ پوشید و به جای شعرخوانی، بر صحنه، به انتقاد شدیداللحنی بر علیه رضاخان پرداخت، کسانش ناچار او را متهم به جنون کردند و به آسایشگاهش فرستادند تا از اعدامش برهانند.... و اینگونه «جنون» ها، در فرهنگ ما، سابقه‌ای دیرپا دارد: در گذشته،بسیاری از تیزهوش‌ترین ناقدان اجتماعیِ ما، خود را به جنونی بهلول وار زده‌اند، پس اگر بسیاری از شاعران پیشین ما دیوانگی را ستوده‌اند، این ستایش بی پسزمینهٔ اجتماعیش دریافتنی نیست؛ و اگر بسیاری از بزرگان ما، کلیدی‌ترین گفتارهایشان را شطحیاتی جنون‌بار نامیده‌اند نیز ......این، در عین آنکه نشان می‌دهد رودِ آزادی همواره در برابرسدّها، باریکه راهی برای فوران جُسته، نشانی فاجعه‌بار نیز در بر دارد؛ و از آن فاجعه‌بارتر آنکه: بنگریم چگونه در پشت سدّ، خودِ آب «رادعی» می‌شود در برابر آب و .... آب سوار بر آب و ... آبها بر دوش هم ... و از اینروست که در این «تنگنا»، اجزاء آب، دشمنِ هم خواهند بود و برخوردهای سازنده و بارور از میان رخت خواهد بست و ....

پس اگر اینک انسان به امیدی هر چند هم واهی زنده باشد، بگذارید امید بورزیم که بزرگداشتِ زاد سدهٔ نیما، تلنگری باشد آغازگر بر نوزائیِ فرهنگی ما در قرن نو ... و «بنیاد نیما» نه بنیادی چون همهٔ بنیادها ...که بنیاد افکن ...

و در این چشم انداز است که هر بوته‌ای، هر چند خرد، بوتهٔ آزمایشی خواهد بود کیمیائی. بر ایرانیان خرده گرفته‌اند که هیچگاه نتوانسته‌اند «راژمان» یا سیستمی پدید آورند .... علت شاید این باشد که همواره کارها را بر خود و دیگران آسان گرفته‌ایم و به جای آنکه از همان آغاز، اهمیت اجزاء بسیار ساده را در ارتباط با کلِ ساختاره‌ای دریابیم، آن اجزاء را به دلیل «ناچیزی» شان زیر پا نهاده‌ایم و سپس چون آن ساختاره و راژمان از کار بازمانده، ناچار با اجزاء فروپاشیدهٔ آن که این بار واقعاً بی‌ارتباط و بی‌معناست درگیر شده‌ایم و با جزءنگری‌های ناگزیرمان سر درگم‌تر از پیش گشته‌ایم

و اگر اینک جشن نیمائی، روزنه‌ای نباشد برای پدید آوردن یک «راژمان» (سیستم) فرهنگیِ نو، رها از بحران‌های اخلاقی و فرهنگی امروزمان، بلکه صرفاً چند شب شعرخوانی و پی افکندن یک مَرقد ... نیک در می‌یابیم که در این مثال نیز هیچ مهم نیست اگر سنگ‌تراشان، تاریخی را به اشتباه بر آرامگاه نیما حک کنند یا نه ... یا اینکه «بنیاد نیما» (یا کمیتهٔ جشن نیما)در این مقام هشداری بدهد یا نه - اگر این، صرفاً چرخشِ بِلاژ و بیهودهٔ قلمی باشد بر گوری، به اصلاح چند عددِ ناچیز ....

و بر عکس، اگر این «نَقر» همچون نمادی باشد از «نقد» و «نقدپذیری» کمیته‌ای از فرهیختگان کشور، معنائی دیگرگون خواهد یافت همانند پاره چرم بی‌مقداری که روزی درفشی می‌شود؛ و فقط در اینصورت است که هر چند برای فردی عادی توفیر چندانی نکند. اگر بر مرمر سیاهِ آرامگاه نیما به جای «آبان ماه »، «مهرماه» بنویسیم، در سمتگیری فرهنگیِ دیگری می‌توان بر سر این «مِهر»، همچون امضائی محکوک گرد آمد و در آن: مهربه آینده و مهربه آزادی و آرمانهای امروز و فردا را باز جُست و آنرا انگار به نشانهٔ ایزد اسطوره‌ایِ «مِهر»، همچون پیمانی دانست که با آن، فرهیختگان ما، واپسین میراث‌های آزادگی خود را برای جشن مهرگان آینده وامی‌نهند. چرا که تنها با چنین گرایش هائی‌است که آرامگاه نیمای همیشه زندهٔ ایران، نه گور، که شوری خواهد بود برای آغاز عصرِ «نو - نیما» ئی ...

هشتمین روزِ زمین

شهریار مندنی‌پور

نیلوفر / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۷۲ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

پیش از این مجموعه داستان خوب و محکم ***سایه‌های غار*** را از مندنی‌پور خوانده‌ایم. **سنگ** و **هنگام** دو داستان بلند و **هشتمین روز زمین** و ***سارای پنج‌شنبه*** دو داستان کوتاه مجموعه دوم اوست.

مندنی‌پور با تکنیک‌های مدرنیسم و ابعاد بیکرانه‌اش آشنا است. درجا نمی‌زند و در هر داستان شیوه‌ای نو را می‌آزماید. سیلان ذهن شخصیت‌های او و محمل‌های گوناگون دارند. یکی افلیجی است عاشق که هرگز به وصال دختر نخواهد رسید. ***سارای پنج‌شنبه*** دیگری از فرط عظمت فاجعه بی‌تاب شده و واگویه می‌کند. ***هشتمین روز زمین*** یکی هم رندی است نویسنده که نیروی جادویی او را وادار به نوشتن داستان می‌کند (**سنگ**). مندنی‌پور نهایت بهره را از سبک و امکاناتی که در اختیار نویسنده قرار می‌دهد، می‌برد. ***درهشتمین روز زمین*** سه شخصیت حرف می‌زنند. ابتدا خواننده سردرگم است. اما به زودی از فحوای کلام تفاوت شخصیت‌ها را احساس می‌کند و به تدریج می‌تواند گوینده هر جمله یا بند را شناسایی کند. این درگیری خواننده با کار تا پایان داستان ادامه داشته و لذت خواندن را دو چندان می‌کند.

مدیا کاشیگر
دُرد و دود

دُرد و دود

مدیا کاشیگر

آرست / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۰۱ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

درد و دود نخستین دفتر شعر مدیا کاشیگر، لحنی صمیمی دارد. واژه‌ها ساده و بی‌ریا هستند و شعرها دلنشین. سروده‌ها از چهار عنوان کلی برخوردارند:

در دسته شعرهای «دُرد» شاعر از عشق سراغ می‌گیرد ـ **گفتم / خانهٔ عشق کجاست؟ / گفتی / برابر سفیدی / تشنهٔ باران** ـ و آن را می‌یابد. اما به رمز جاودانگی نیز دست یافته است.

آینده‌ام را پنهان خواهم کرد
در حریم علنی عشق
در امتداد سکوت‌های عاشقانه
در پیچاپیچ جویباری
که از خاستگاه ازلی عشق
سرچشمه گرفت
تا ما را در حال سرمدی به هم
پیوند زند.

شعرهای «دُرد و دود» ریشخند دور و تسلسل، رکود و رخوت و سترونی است. اما شعرهای «دود» خشمگنانه است و توفنده:

←

واما سپس آن نقد جزئی بی اهمیت و گاهشمارانه که فرع قضیه است - (به عنوان نامه‌ای به «بنیاد نیما») - و طرح مسأله‌ای که از بانیان امر سعهٔ صدر می‌طلبد و ماه تولد نیما را برای نخستین بار، از آبان ماه ۱۲۷۶ به مهرماه ۱۲۷۶ منتقل می‌کند. قبل از هر چه چون آقای **طاهباز** به منابع «غیر معتبر» اشاره فرموده‌اند باید **پرسید** که مگر در همه این سال‌ها همهٔ اسناد تاریخ «فرو ـ زادن» و «فرا ـ مردن» نیمای بزرگ نزد ایشان موجود **نبوده؟** و نه آیا هرگاه ایشان سال تولد نیما را برابر با ۱۲۸۰ خورشیدی ذکر فرموده، سایرین نیز به ناچار به ایشان تأسی جسته‌اند. و هرگاه ۱۲۷۴ ... باز بر همین منوال[5]. آیا در این میان می‌توان کاسه کوزهٔ این شراب مرد افکن را (که شاید از روح شبرنگار خود نیما سرچشمه گرفته) بر سر مثلاً کتاب شعر نوی آقای **حقوقی** کوفت که بالفرض منبع آقای براهنی بوده و **تاریخ** تولد نیما را به سال ۱۲۷۴ خورشیدی ذکر کرده؟[6] و آیا بعداً که آقای طاهباز با دقتی بیشتر، در مجموعه **آثار** نیما یوشیج این تاریخ را به ۲۱ آبان ماه ۱۲۷۶ شمسی (معادل با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی) **برگردانده‌اند** بر خوانندهٔ از همه جا بی‌خبری چون من حرجی است اگر نتیجه بگیرم که این تاریخ: «برابر خواهد بود با ۱۵ جمادی دوم ۱۳۱۵ قمری ـ اگر در **محاسبه** اشتباه نکرده باشم»؟[7] و بدین وسیله سند **دیگری** که ایشان در جائی دیگر ارائه داده‌اند نقض کنم **که** در آن، ماه زاد روز نیما را در سال قمری به جای **جمادی** دوم، برابر جمادی الاول ذکر کرده بودند (به **این** پندار باطل من که در این یکی حتماً سهو قلم یا اشتباهی چاپی رخ داده!؟)

و اما اینک که در تکاپوی شمارهٔ چهارم، جناب طاهباز بار دیگر بر سال تولد نیما به تاریخ قمری ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ (مطابق با دستنوشتهٔ پدر نیما در حاشیهٔ قرآن خطی) تاکید ورزیده‌اند چه باید کرد در برابر محاسباتی که، در صورت پذیرش این تاریخ، ماه تولد نیما یوشیج را از آبان ماه به مهر ماه و از نوامبر به اکتبر تغییر می‌دهد؟ در حالیکه ایشان باز اصرار دارند که:«این تاریخ برابر است با ۲۱ آبان ماه ۱۲۷۶ ـ استخراج نگارندهٔ این سطور [طاهباز]»[8] اما سردرگمی ما در این حساب سر راستِ دو دوتا چهارتا هنگامی به اوج می‌رسد که آقای طاهباز ما را با سند دست اول دیگری روبرو می‌سازد که خود نیما معادل میلادی سال تولد خود را برابر با «نوامبر» (و نه «اکتبر») ۱۸۹۷ میلادی میداند: «در شب ۱۵ جمادی‌الاول [۱۳۱۵]، من [نیما] متولد شدم. مطابق با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷میلادی، و پاییز بود، این تاریخ را از روی روزنامهٔ تربیت فروغی برداشته‌ام و تاریخ ماه شمسی را ندارم.»[9] اما خوانندهٔ آگاه به گاهشناسی‌های تطبیقی می‌تواند هر چند بار که وقتش اجازه میدهد این تطبیق را بیازماید و هر بار، از اینکه به جای ماه نوامبر به اکتبر می‌رسد گیج‌تر از پیش شود. آیا بار دیگر سهوی رخ نداده؟... من، اینرا بیش از هر چیز محتمل میدانم... وگرنه تنها یک راه حل به جای می‌ماند... ـ می‌بینیم که نیمای عزیز ما، آنقدر محتاط و دقیق است که مأخذ گاهشناسانهٔ خود را به دست می‌دهد و این، شاید مشکل گشای مسأله باشد و سرنخی... از این قرار: می‌دانیم که همسایهٔ شمالی ایران، روسیهٔ تزاری، تا پیش از انقلاب سوسیالیستی ۱۹۱۸ تقویمی داشت که روز شمارها و ماه‌های میلادی‌اش با بسیاری از کشورهای مسیحی ناهمخوان بود و از همین روست که انقلاب نوامبر ۱۹۱۸ (در تقویم قدیم روسی) بعداً در تقویم جدید انقلاب اکتبر خوانده شد... و طبیعی است اگر روزنامه‌ها یا نویسندگان ایران آن زمان، زیر تأثیر تقویم روسیهٔ تزاری، گاهی تاریخ‌های میلادی را به آن سبک قدیمی ذکر کرده باشند؟ ... و اینجاست شاید سر نخ اشتباهات و سوءتفاهم‌ها و استنتاج‌های بعدی... زیرا پژوهشگر امروز در چنین مواردی بساکه باید به جای نوامبر بخواند اکتبر... ـ اما اینکه اغتشاشی تا بدین پایه رخ دهد که روزنامه‌ای یازدهم اکتبر را یازدهم نوامبر بنویسید هر چند بعید است. تحقیقش به عهدهٔ سروران!

□ و اینک رها از این قیل و مقال‌ها می‌توانیم لبخندی شادمانه و از سر فراغت به لب آوریم وباچهرهٔ گشاده به پیشواز جشن بزرگی که در پیش داریم برویم و روی هم رابه دوستی ببوسیم؛ اشتباه تاریخ تولد نیما از آقای براهنی نیست که فرضاً از آقای حقوقی که از آقای طاهباز که از نیما یوشیج که از روزنامه فروغی که از تقویم روسی نقل می‌کند... بلکه همهٔ تقصیرات به گردن «ژولیوس سزار» است که با تقویم یولیائی‌اش مایهٔ بسیاری از اینگونه لغزش‌های تقویمی شده؛ و دشمنی سزارها با «نیماها»، بی‌هیچی نباید باشد!

و باز به امید جشن‌زاد روز نیما ـ که نود و شش سال پیش زاده شد: در ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ قمری ۲۱مهر ماه ۱۲۷۶ خورشیدی / برابر با ۱۱ اکتبر ۱۸۹۷ میلادی.

۱) تکاپو، دورهٔ نو شماره ۲، ص ۹۵

۲)تکاپو، دورهٔ نو شماره ۴، ص ۹۲

۳)همان مأخذ ۲، ص ۹۴

4)Attrib. in S. G. Tallentyre, *the Friends of Voltaire,* 1907, p. 199

۵) نک. کتاب‌های آب در خوابگه مورچگان (امیرکبیر۱۳۵۰)و حکایت و خانوادهٔ سرباز (امیرکبیر۱۳۵۳) به کوشش سیروس طاهباز.

۶) حقوقی، محمد: شعرنو، از آغاز تا امروز، نشر روایت ۱۳۷۱جلد دوم ص ۱۱۰۱

۷) همان مأخذ شمارهٔ ۲

۸) همان مأخذ شمارهٔ ۲

۹)نک. بیرشک، احمد گاهنامهٔ تطبیقی سه هزار ساله، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷

علی اکبر نگهبان

هنر چونان ناآشنا بینی



مقاله معروف اشکلوفسکی به ترجمه خوب کیوان نریمانی با نام «هنرچونان شگرد» در تکاپو شماره ۴، انگیزه‌ای شد تا به طرح مشغولیت دیرین ذهنی خود بپردازم. (۱) نه به عنوان نظریه‌پرداز بلکه به عنوان خواننده‌ای جدی که سعی می‌کند خود و دیگران را دریابد و اشتراکات و اختلافات را بشناسد تا برآن پایه بتواند ارتباطی صحیح و دوسویه با اندیشه های دیگر برقرار کند.

ما چگونه نگاه می‌کنیم و دیگران چگونه؟

گاهی نکات ظریفی هست که ما را (منظورم تفکر ویژه ایرانی است که فکر می‌کنم چنین چیزی وجود دارد) از دیگران متمایز می‌کند. بر اساس همین نکات ظریف متمایز کننده، توانا می‌شویم تا خودی با هویت ویژهٔ خود، سوای دیگران داشته باشیم. ضمن این که از گفتگو با دیگران نیز روگردان نیستیم و گاهی هم می‌پذیریمشان.

اجازه بدهید چکیده‌ای از مقالهٔ «هنر چونان شگرد» را پیش رو داشته باشیم. شالودهٔ تئوری اشکلوفسکی بر اساس آشنایی زدایی یا غریبه گردانی است. او می‌گوید، هنرمند خوگرفته‌ها را ناآشنا می‌کند تا به چشم بیایند، روزمرگی‌ها و عادت‌ها مدام، اشیاء و جهان را کهنه و عادی می‌کنند تا آنجاکه دیگر آنها را نمی‌بینیم. پس باید برای درک و دیدن، شگردهایی به کار بسته شود. (نقل به مضمون) او با ذکر مثالهایی ادبیات را چیزی می‌داند که بر همین پایه بنا شده است. ترفندها، تمهیدها و شگردهایی برای جلب توجه به دنیای روزمرهٔ پیرامون. این است ادبیات از دید فرمالیست‌ها، به ویژه‌اشکلوفسکی. قصدم آن است که بر اساس آنچه از ادبیات و فرهنگ و نوع نگرش ایرانی می‌دانم، یعنی از طریق یک ویژگی مشترک که همه ما ایرانیان، جدا از



→

دریا
مقبرهٔ زورق‌های تردید است
دریا
خشم آیینه‌هاست
از اندوه سترون ابری
که راه تاریخ را گم کرده است.

و سرانجام «هوسی دارم» ها که بیانگر آرزوهایی کودکانه و معصومانه است:

هوسی دارم
تکه خاکی
با جادویی بی‌مقصد
با سندی محکم
منگوله دار
به اسم خودم
تا کسی معترض مالکیتم نشود
و تقسیم کنم خاک را
با همه

اما این معصومیت با بلاهت آمیخته نیست. شاعر می‌داند بر این جهان چه می‌گذرد که دفتر شعرش را بدینسان خاتمه می‌بخشد:

هوسی دارم
بوسهٔ یهودا
بر این محنت زده جهان
بی‌قصه
هر روایتش
تکرار

الهام مهویزانی

دراندرون من‌خسته



پری صابری

ناشر نویسنده / چاپ اول ۱۳۷۲

۲۴۷ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

تاکنون از **صابری** ترجمهٔ **یرمای لورکا و آمده یا چطور از شرش خلاص شیم؟** یونسکو به چاپ رسیده است. **با من از کجا عشق از کجا؟** فروغ فرخزاد را روایت کرده و **من به باغ عرفان** روایت او از سهراب سپهری است. **لیلا در نصف جهان و مرغ سحر** نیز از کارهای منتشر شده اوست.

در اندرون مِن خسته به شاعری تقدیم شده که **شاعرانه زیست**، اما به تأکید صابری در آغاز کتاب نوشته‌ای فرضی است. **فرضی مطلق که‌نامش زندگی است و آلام و شادی‌ها، یأس‌ها و امیدها را در ریشه‌های زیستن دارد:**

کامیار عطارزاده بچه‌ای پرورشگاهی است. آرام و قرار ندارد. کم مهر می‌بیند اما سراپا عاطفه و محبت است. حتی در خشونت ورزیدن‌هایش نیز مهری نهفته. معلمی هست که بگوید در آینده او شاعر خواهد شد. اما بسیاری هم هستند که بکوشند او را به زانو درآورند. به اتهام جنون راهی تیمارستان امین‌آباد می‌شود، بارها روانهٔ کلانتری می‌شود و سرانجام زندان، میان دزدان، آدمکشان و معتادان. می‌خواند، می‌اندیشد، می‌نویسد و ... .

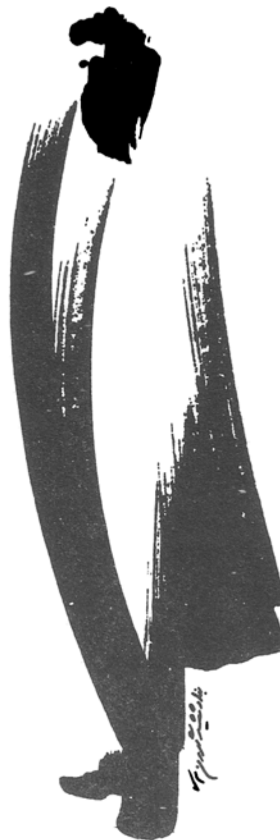
وجوه تمایزمان داریم، به چگونگی خودی کردن این نظریه بپردازم. «ما» به شهادت ادبیاتمان به ادبیات این گونه نگاه نمی‌کنیم و شالوده آن را نیز آشنایی زدایی نمی‌دانیم. هر چند ممکن است اثرادبی پس از آفریده شدن، همان ویژگیهایی را دارا باشد که اشکلوفسکی می‌گوید. بحث ما در ریشه است. در نوع نگاه است. سرچشمه رامی‌گویم. اشکلوفسکی می‌گوید اگراثرادبی ناآشناست، نویسندهٔ آن با به کارگیری شگردهایی، آشنایی زدایی کرده است. دیدگاه اشکلوفسکی بر پایهٔ تفکر علمی و تکنیکی غربی است. همان تفکری که دقیقاً در نقطهٔ مقابل تفکر شهودی شرقی قرارمی‌گیرد.اشکلوفسکی به عنوان پیامبر فرمالیسم آن طور که شناخته شده بزرگترین منادی استقلال ادبیات و خودارجاعی بودن‌ادبیات‌است‌ویابه تعبیردیگر ادبیات به عنوان پدیده‌ای است که هدفش در درون خود اوست. او این را با گفتن این که ادبیات محتوا نیست بلکه تکنیک است، اعلام کرد.

من بر مبنای تفکری که از متون ادبی مان بر می‌خیزد می‌خواهم بگویم او نیز خوار کنندهٔ ادبیات است. چگونه؟ خواهم گفت:

وقتی انسان به ویژه انسان غربی به خودش، به عقلش و به پیشینیانش شک کرد، بنا را بر این گذاشت که از صفر شروع کند. فکرکند، بشناسد، تعریف کند، تجربه کند، قانونمند کند و آنگاه به کاربندد. آشنایی زدایی اشکلوفسکی نیز به خدمت همین تفکر در می‌آید. خیلی ساده می‌گوید: اشیاءدر حالت عادی به چشم نمی‌آیند. هنرمند با به کارگیری شگردهایی آشنایی‌ها و خوگرفتگی ها را از آنها می‌زداید تا به چشم بیایند، تجربه شوند. پس هدف هنر چیست؟ ملموس کردن خوگرفته ها و عادت شده‌ها. چگونه؟ با به کارگیری شگردها و تکنیکهای ویژه.

همین کار را شرکت کوکاکولا و سایرین هم درتبلیغ کالاهایشان می‌کنند. پس در مکتب اشکلوفسکی ادبیات ابزاری است که به کمک آن می‌توانیم چیزهایی را که تا حالا متوجه حضورشان نشده بودیم، تجربه و درک کنیم. **این ابزار در خدمت همان تفکر مدرن فلسفی غربی است. ادبیاتی که بر پایهٔ آشنایی زدایی بنا شود، چیزی است شبیه انبوه کالاهای تولید شدهٔ مصرفی دیگری که اکنون بشر را به کام خود کشیده‌است. ادبیاتی که از تفکری مادی، تکنیکی و محدود شده می‌تراود.**

می‌بینیم که هدف هنر از آن دیدگاه چیزی خارج از هنر خواهد بود و با همهٔ شرح و تفسیرهایی که در چهارچوبهای فرمالیستی ارائه شده است باز هم نمی‌توان آن را دارای هدفی در درون خود دانست. از این دریچه نمی‌توان ادبیات را پدیده‌ای خود مرجع دید. می‌خواهم ادعا کنم آن چیزی را که فرمالیست‌ها ادعا می‌کردند و با آن همه تئوری پردازی های دور و دراز می‌خواستند اثباتش کنند و ناکام بوده‌اند، ما خود (شاید هم به صورتی ناخودآگاه) برای ادبیات قایل بوده و هستیم، بدون این که برایش تئوری پردازی کرده باشیم. ادبیات موقعی خود مرجع خواهد بود که مانخواهیم چیزی ازخارج به آن تحمیل کنیم. اوج استقلال ادبیات موقعی است که آفرینندهٔ آن هیچ هدف و منظور ویژه‌ای نداشته باشد. آنهایی که در کار آفرینش هنری هستند خوب می‌دانند که بسیار فرق است میان موقعی که شعری گلویت را می‌گیرد، راه نفست را بند می‌آورد و ناگزیرت می‌کند که بنویسی‌اش با وقتی که اراده می‌کنی شعری را بنویسی. آنچه اشکلوفسکی می‌گوید، این دومی است. یعنی این که بخواهی واراده کنی شعری بگویی. بعد شگردهای جدید وقدیم را به کار ببندی و کالایت را عرضه کنی. این صنعتگری نکتهٔ جالبی است: هنرمند مکتب اشکلوفسکی ابتدا به جمع‌آوری شگردها و تکنیکهای متعدد می پردازد و بعد آنها را به کار می‌گیرد تا چیز ساده‌ای را که می خواهد بیان کند، پیچیده و مبهم کند و به عنوان اثر ادبی ارائه دهد. خود چیز مهم نیست، بلکه شگردها و نحوهٔ به کارگیری آنها مهمند و تا چداندازه شاعر موفق به آشنایی زدایی‌شده است.واما هنرمندان‌وشاعران‌ماهمه‌سعی‌شان‌رامی‌کرده‌اند تا یافته‌هایشان را ساده و آشنا بیان کنند ولی باز هم



می‌بینیم که غریب وناآشنا می‌نمایند. کدام ویژگی است که هنرمندان ما را بی نیاز از به کارگیری شگردهای تصنعی می‌کند و در عین حال آثار آنان را چنین برتر می‌نماید و بر قله ادبیات جهان می‌نشاند؟ وقتی لاادری می‌گوید: «من گنگ خوابدیده و عالم تمام کر- من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش» آیا به دنبال شگردی برای مغلق کردن موضوعات یا به دنبال راهی است که رازی بیان نشدنی را به ما بگوید، آن هم خیلی ساده؟

در آن تفکر چیزی آشنا رامی‌بینی و می‌خواهی غریبه‌اش کنی، برجسته‌اش کنی وآن‌رابه‌رخ‌بکشی. ولی دراینجا اصلاً مسئله آشناها و پیش پا افتاده‌ها و عادت‌شده‌ها در کار نیست. دراینجا، شاعر چیزی از ریشه ناآشنا دیده است. نمی‌داند چه بنامدش. وحشی، نو، دیریاب،تا جایی که زبان در بیان آن در می‌ماند. به زمین و زمان چنگ می‌اندازد تا یک جوری بیانش کند. گریبان چاک می‌کند. زبان آنچنان که دل می‌خواهد نمی‌چرخد. دیگر به حال خود نیست که بخواهد شگردی به کار ببندد. دل ودین و عقل و هوش همه بر آب می‌رود. کجا حالی می‌ماند که به شگرد و قافیه و فرم بیندیشد.

درست است که این اصل بر ادبیات ما نیز حاکم است که نا آشنا، بدیع، رازآمیز و دیریاب می‌نماید و گاهی نیز القابی چنین گرفته است. مثلاً لسان الغیب. اما دلیل آن دقیقاً چیزی است برعکس آنچه اشکلوفسکی می‌گوید. ادبیات ما بر پایه آشنایی زدایی نیست چراکه آشنایی زدایی تنها می‌تواند ادبیاتی تصنعی ومکانیستی بیافریند. رمز و رازی که اشعار حافظ را به خود پیچیده است، تصنعی نیست. شاعر عمداً نمی‌خواهد آشنایی زدایی کند بلکه چیزی رامی‌بیند و می‌خواهد بیان کند،برای‌بیان کشف و شهود خود نیز چاره‌ای ندارد مگراین که آن را در قالب کلمات بیان کند اما کلمات یارای آن را ندارند که شهود او را بنمایانند: زبان ناطقه در وصف شوق نالان است/ چه جای کلک بریده، زبان بیهده گوست (حافظ).ممکن است ما چیزی به نام ناآشنابینی داشته باشیم، ولی آشنایی زدایی نداریم.

تفاوت زیادی است بین آن کسی که غرابیی را می‌بیند و در می‌ماند که چگونه بیان کند و وقتی هم که بیان می‌کند، بیانش ناآشنا می‌شود، با آن کسی که چیزی عادی و پیش‌پا افتاده را پیچیده و مغلق می‌کند و آنگاه نام محصولش را هنر می‌گذارد.

آفرینش ادبی اگر به هنگام از خود بی خودشدن مطلق در مواجهه با لطیفه‌ای نهانی، قصه‌ای غریب و حدیثی عجیب صورت گیرد، خود مرجع خواهد بود. مستقل وسربلند از هر هدف حقیرانه: فریاد حافظ این همه، اخر به هرزه نیست/ هم قصهٔ غریب و حدیثی عجیب هست.(حافظ)

ماندن وخود را با خوگرفته‌ها سرگرم کردن و با ملموسات و اعتیادات ور رفتن هنر نیست. شیء وشگرد به کار همانها می‌آید که در چنبرهٔ بساز و بفروشی جهان دست وپا می‌زنند و در عالی‌ترین مراتب، یا فکر می‌سازند و یا شیء می‌سازند و آنگاه خود اسیر ساخته‌های خود می‌شوند.

چشم‌انداز هنرمندان، جهان ناشناخته‌هاست. کشف است وشهود. گام‌زدن در سنگلاخها و ارتفاعاتی است که هرگز کسی نپیموده است. هنرمند تلاش می‌کند تا جهان محدود را وسعت بخشد. دیوارهای جهان را هول بدهد و تا آنجا که می‌تواند واپس بنشاند. پس هنرآفرینش‌است. در آفرینش هیچ چیز کهنه‌ای وجود ندارد. آفرینش مطلقاً گامی است به جلو. نگاهی به دیگرهاست. بیان دیگراست. وقتی چنین باشد دیگر لزومی ندارد شگردی به کاربگیری. چراکه وقتی چیزی کاملاً نو وناآشنا را بخواهی بیان کنی، بیانت خودبه خودناآشناخواهد شد. هم بیان غریبه است و هم بیان شده. زبان خود بخود دیگر می‌شود چراکه کسی بر آن فرمان نمی‌راند. چراکه چیزی می‌خواهد بگوید که هرگز گفته نشده‌است ومخاطبان‌چیزی‌می‌خوانند که هرگزنخوانده‌اند. دراینجا دیگر مسئله فرم ومحتوایا اصالت یکی بر دیگری مطرح نمی‌شود چراکه هنرمند به فراسوی فرم و محتوا رسیده است. آن که جانش به جامهٔ جهان نمی‌گنجد چگونه می‌تواند خود را محدود کند به شیء یا شگرد. تنها بدین گونه است که هدف هنر تنها در درون خودش خواهد بود. هزاران تفسیر بر آن نوشته خواهد شد ولی باز هم تفسیری جز خودش نخواهد داشت. رمزگونه و رازآمیز.

حال می‌توانیم ادعا کنیم که:

هنرچونان ناآشنا بینی

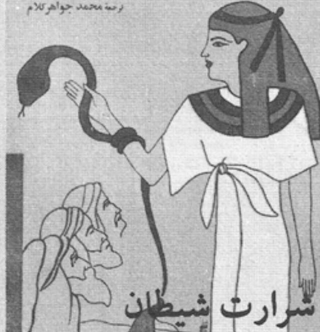
هنرچونان دگر بینی — هنرچونان نو بینی

(۱) اشکلوفسکی ودیگر نظریه‌پردازان ادبی را در محضر دکتر براهنی شناختم. این را به این جهت می‌نویسم که یک عمر پویایی و فرهنگ سازی ایشان را سپاسی گزارده باشم هر چند اندک. در این زمانه که هر کسی (در این سرزمین) سعی می‌کند یافته‌های خود را برای خود نگاه دارد تا دکان و بازارش همیشه گرم بماند، استادانی که چنین سخاوتمندانه دانششان را تکثیر می‌کنند شایستهٔ ستایش‌اند.

با سپاس فراوان — علی اکبر نگهبان

تهران - شهریور ۷۲

اما تکاپو بر این اعتقاد است که هنرمند واقعی گزیری جز غریبگردانی (آشنازدای) برای خلق وجذابیت خلق ندارد. حال ممکن است کسی چون حافظ، این غریبگردانی را، دراوج کشف و شهود خود، دراشراق مانندی، ناخودآگاه انجام دهد که خود این ناخودآگاهی، از خودآگاهی پیش از آفرینش، دوران «آفرینش آفرینی» به وجود می‌آید. عملی که به دنبال تعهد و مسئولیت هنرمند بوجود می‌آید. همچنین فراموش نکنیم که اشکلوفسکی و به طور کلی فرمالیست‌ها تاسالها حتا در غرب ناشناخته بودند و نمی‌توان به جرم غربی بودن هرکس و هر چیز را به سادگی و به این راحتی رد کرد.



نجیب محفوظ
محمد جواهر کلام
سکه / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۹۹ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

کتاب حاضر مجموعهٔ هفت داستان کوتاه از نجیب محفوظ است: **«نامه»، «ملاقات»، «پس از غروب»، «تصمیم ناگهانی»، «سلطان»، «ایوب» و «شرارت شیطان».**

نجیب محفوظ، نویسندهٔ مصری و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۸۸، یکی از مطرحترین نویسندگان معاصر و از پیشروان ادبیات جدید عرب است. او داستان‌های خود را وسیله‌ای می‌بیند که تنویر افکار و اصلاح و بهبود جامعه را به ارمغان می‌آورد و در آنها بدبینی نسبت به محیط و جامعه، پریشانی روشنفکران، سرگشتگی متمولان و تنهایی و ترس آدم‌ها بسیار به چشم می‌خورد.

آثار او به نوعی بازتاب دقیق و ظریف خلق و خو و غالب اوقات بیقراری‌های کشور اوست.

گاهشمار وقایع زندگی نویسنده، مقدمه‌ای از تره وور لوگاسیک، پیام نجیب محفوظ به فرهنگستان سوئد، گفتگوی جمال غیطانی با محفوظ و فهرست آثار نویسنده، دیگر مطالب این مجموعه است.

علی میانکلی

اورنگ خضرایی

دیروز، امروز، همیشه

پاسخی به هنر زبان دل نوشتهٔ جهانگیر افکاری

آیا باز شناخت درست و بازنمایی پاکدلانه و بهنجار لغزش‌ها و کژی‌هایی که اینجا و آنجا در پاره‌ای نوشتارها دیده می‌شود، نمی‌تواند در سلامت نفس فضای فرهنگی و ادبی و راهنمایی نسل جوان جامعه‌مان سودبخش باشد؟ و اما حکایت من و این یادداشت‌ها و دیگر قضایا:

پسرم که سرگرم خواندن تکاپوی شمارهٔ سوم است، ناگاه سر بر می‌دارد و از من می‌پرسد: «**فرهنگ معین** چرا بدبختانه جامع‌ترین فرهنگ در زبان فارسی است؟» تأکیدش روی قید «بدبختانه» است. شگفت زده می‌گویم منظورت از این پرسش و تأکید چیست؟ انگشتش را می‌گذارد روی سطرهایی از مقالهٔ «هنر زبان دل» نوشتهٔ آقای جهانگیر افکاری و مجله را به دستم می‌دهد. اگر چه غافلگیر شده‌ام اما به هر حال برایش توضیح می‌دهم که **فرهنگ معین** در مقایسه با دیگر فرهنگهای موجود در زبان فارسی چون با شیوه‌ای نوین تنظیم شده و تألیف آن تا حدی بر اساس معیارهای علمی فرهنگ‌نویسی امروز و جهان صورت‌گرفته می‌تواند اثری پرارزش و تألیفی قانونمند به حساب آید. اما جامع‌ترین بودنش به این دلیل است که به تقریب سیصد هزار واژهٔ رایج در زبان فارسی امروز را شامل می‌شود؛ حال آن که **فرهنگ نفیسی** که پیش از **فرهنگ معین** تألیف شده و روزگاری کاملترین فرهنگ بوده، فقط یکصد و پنجاه هزار واژه در آن ضبط شده. پسرم سؤالش را تکرار می‌کند: «پس چرا بدبختانه؟». خطابه‌ام را پی می‌گیرم که، بله! وقتی کسی دوستدار زبان مادری‌اش باشد، به حکم این دلبستگی نجیبانه می‌خواهد فرهنگی در اختیارش باشد به تمام معنا کامل و جامع که پاسخگوی همهٔ نیازها و پرسش‌هایش در زمینهٔ معانی گوناگون و شناخت ریشه و گروه دستوری واژگان زبان باشد و این، خواست و انتظاری است بخردانه. اما پرداخت فرهنگی از این دست، کار گروهی لغوی، ادیب، هنرشناس، زباندان، زبانشناس و جمعی دانشمند در رشته‌های گوناگون دانش بشری می‌تواند باشد و بس. چنین کار سترگی هر آینه سالها وقت می‌برد و نیاز به پشتوانهٔ مالی عظیم و حمایت معنوی همهٔ فرهیختگان قوم دارد. این کار از توان و حوصلهٔ علمی و عمر یک نفر ـ گیرم عاشق و دانشمند ـ به درستی و کمال بر نمی‌آید. شادروان معین هم بیش از نیمی از عمر پربرکت خود را بر سر تنظیم همین فرهنگ گذاشت که ما امروز از آن این گونه یاد می‌کنیم. تألیفی که به زعم گروهی انتظارها را بر نیاورد. در لحظه‌های ایراد این خطابه ذهنم به ناگهان متوجه سوسویی در دوردست‌های زمانه می‌شود. یک دم خاموش می‌مانم و پسرم را که در حال بیرون رفتن از اتاق من است نگه می‌دارم و می‌گویم یک لحظه صبر کن. خوشبختانه در به خاطر آوردن آنچه به جستجویش بودم موفق می‌شوم. از او می‌خواهم که مجلد صحافی شده‌ای را که حاوی شماره‌های *انتقاد کتاب* است در قفسه‌های کتابخانه برایم پیدا کند. نمی‌دانم چه مدت زمانی می‌گذرد اما می‌بینم که مجموعه پیش رویم است. آن را بر می‌دارم، باز می‌کنم، ورق می‌زنم و برمی‌گردم به سی سال پیش. سالهای تحصیل در دانشکده ادبیات اصفهان. روزهای ایستادن کنار قفسه‌ای میان چهارباغ. ما شیفته‌وار و بی‌خیال مطبوعات آن روز ایران و جهان را روی پیشخوان ورق می‌زدیم و شماره‌های تازهٔ **بررسی کتاب** را روز اول انتشار با پرداخت سه ریال یا بعدها پنج ریال می‌خریدیم و از خوشحالی سر از پا نمی‌شناختیم. امروز نیز من در حال ورق زدن همان شماره‌ها هستم اما به روزگاری که دیگر پرتاب شده‌ام به انتهای پنجاه‌سالگی و در حالی که بدرستی نمی‌دانم زمان با چه سرعتی بر من گذشته است.

آری امروز کنجکاوانه آن دفترها را ورق می‌زنم و می‌رسم به شمارهٔ ۵ ـ ***انتقاد کتاب*** (دورهٔ دوم ـ شهریور و مهر ۱۳۴۳) (ضمیمهٔ کتاب ***آیدا در آینه***) آه چه تابستان زیبایی! این جمله را با تمام وجودم فریاد می‌کنم و حسرت بار می‌خوانم:

کلید خانه‌ام را در دست می‌گذارم و نان شادیهایم را با تو قسمت می‌کنم... انگار دیروز بود.

خوشبختانه دو سه سالی است که آموخته‌ام کمتر دریغ و افسوس رفته‌ها را بخورم. به خود می‌آیم و می‌رسم به مقالهٔ مورد نظر که در همین شماره چاپ شده. مقاله‌ای به قلم آقای جهانگیر افکاری دربارهٔ جلد اول ***فرهنگ فارسی معین*** (آ ـ خ). در این مقالهٔ ۱۳



صفحه‌ای (یا این شمارهٔ انتقاد کتاب ۲۸ صفحه است) آقای افکاری بعد از مقدمه‌ای کوتاه پیرامون فرهنگ نویسی در زبان فارسی می‌پرسد: «نمی‌دانم نفرین کدام افراسیاب و کدام تازی بدنهادی این آب و خاک را گرفته است که زبان چون شکر فارسی باید تا دنیا دنیاست از داشتن یک فرهنگ پاکیزه و درست جامع و یک دستور آراسته و پیراسته و روشن محروم بماند؟»

می‌بینید که آقای افکاری که آن روزها معترض پاره‌ای کمبودها و نارسائیهای **فرهنگ معین** بوده امروز نیز پس از گذشت سی سال همچنان بر سر اعتراض دیرینه و خواست عادلانهٔ خویش پای می‌فشارد و از این محرومیت همچنان نالان است. حق با اوست. دانش مردی که سالهای جوانی و پویایی عمر خویش را بر سر کلام و ابعاد زبان و ترجمهٔ واژه‌ها گذاشته عشق و اشتیاقش به زبان فارسی و کمال آن ستودنی است. او نگران ایدآلی است که می‌توانست و می‌تواند و باید تحقق بپذیرد، با ظرفیت و ظرافتی در خور و در ابعادی گسترده. این نگرانی و درد همه کسانی است که دل در گرو عشق زبان و ادب فارسی دارند و تعالی آن را می‌خواهند. اما انتقاد آن روز آقای افکاری به شکلی طرح و بیان شده که این دردمندی و شور و عشق را کمتر به خواننده منتقل می‌کند و اگر چه در پاره‌ای موارد حق با ایشان است اما قراینی هم وجود دارد که نشانگر برخی ناآگاهی‌های ایشان در زمینه‌های دستوری و لغوی و... است. لحن مقاله گاه عتاب‌آمیز و طنزگونه است، لحنی که بی‌طرفی او را مورد تردید قرار می‌دهد.

این مقاله بی‌پاسخ نماند و آقای دکتر مصطفی رحیمی و آقای علی اشرف صادقی هر یک پاسخهایی بالنسبه مستدل و معتدل بر آن نوشتند که به‌ترتیب در شماره‌های ۶ و ۷ همین دورهٔ انتقاد کتاب بچاپ رسید.

اما عیوب و کمبودهایی که آقای افکاری آن روزها در **فرهنگ معین** دیده ودر مقالدشان به آنها اشاره کرده‌اند بیشتر شامل نارسائیهایی است پیرامون معانی واژه‌هایی از قبیل: اخته، ازگیل، انگل، سرخر، خرک، بدپیله، بغل‌گیر، پاک کن، ... و دیگر این که شکایت کرده‌اند چرا مؤلف به «یخ بلوری» و «سینه‌بلوری» استناد نکرده اما «بلورین اندام»، «بلورین تن»، «بلورین ساق» و «بلورین سرین» را به صورت چهار لغت جداگانه در فرهنگ آورده است. دلتنگی دیگر ایشان از این است که نتوانسته‌اند معنی «جورب» را در فرهنگ بیابند. البته جورب همان جوراب است که در شعر محمودخان ملک‌الشعرا با آن چنین رفتاری شده.

در میان حیرت و سرگردانی من در سالهایی که برق‌آسا گذشته‌اند پسرم باردیگر می‌آید و دست می‌گذارد روی یکی دو نکتهٔ دیگر در مقاله امروز آقای افکاری در **تکاپو**. نگاهم او را به حرف می‌آورد. می‌گوید گویا بیت: چون غرض آمد هنر پوشیده شد... برخلاف آنچه نویسنده یادآور شده از نظامی نیست و بعد اضافه می‌کند «این بیت در کتابهای تست کنکور دانشگاهها که سراسر سال گذشته و فروردین ماه امسال پوست ما داوطلبان کنکور را یک جا کند به نام مولوی ثبت است» حق با اوست. می‌گویم گاه چنین اشتباه‌هایی در هر نوشته‌ای رخ می‌دهد. لحنش را اعتراض‌آمیز می‌کند که اگر چنین است و در مطلبی به این کوتاهی چنین اشتباه فاحشی وقوعش محتمل است چرا ما توقع داریم در فرهنگی شش جلدی که به ادعای شما یک تنه تألیف شده نباید نارسایی و کمبودی راه یابد؟ چرا این همه بی‌انصافی می‌کنید؟ می‌خندم و می‌گویم شما جوانها سعی کنید خوش انصاف‌تر باشید. وانگهی نمی‌توان یک فرهنگ معتبر را با یک مقاله کوتاه در یک سطح قرار داد. حالا بگو ببینم براساس درسها و تأکیدهای ما معلمان ادبیات این جمله از دیدگاه آیین نگارش چه کمبود و اشکالی دارد؟ جمله را برایش می‌خوانم: «می‌بینیم که با چه قلم زشت و ناهنجار ...» نمی‌گذارد ادامه دهم می‌گوید: «ناهنجارغلط است و باید گفت و نوشت نابهنجار» می‌پرسم اما اشکال دیگر؟ می‌گوید: یک «ی» هم باید در آخر آن به نشانهٔ معرفه بیاید. می‌گویم بحث نکره و معرفه را رها کن اما بدان و آگاه باش که بیتی هم که در ستون چهارم مقاله در لابلای بیت فردوسی آمده و با آن تداخل یافته از**خسرووشیرین** نظامی است. آنجاکه خسرو با شیرین سخن می‌گوید:

نه دانش باشد آن را و نه فرهنگ
که وقت آشتی پیش آورد جنگ

به عنوان حسن ختام خطابه‌ام، می‌افزایم که این بیت در حقیقت گوشه‌ای از جهان بینی والای حکیم گنجه است و گرنه خسرو در دست یابی به شیرین معهود و شیرین‌های دیگر چندان اعتقادی به آشتی و پرهیزی از جنگ نداشته است ـ همان گونه که خسروان دیگر... پسرم از جا بلند می‌شود انگار دیگر حوصلهٔ گفت و شنود بیشتر را ندارد. فقط می‌گوید: «اما باید دید امروز قلمرو حاکمیت این جهان بینی والا کجاست و عملکردش چیست؟»

مرداد ماه ۱۳۷۲



گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش
پاسکال پیا

ترجمه م -ع سپانلو
انتشارات ؟ / تابستان ۱۳۷۲
۳۳۸ صفحه / ۳۲۰۰ ریال

کتاب از سلسله ادب و اندیشه زیر نظر بهمن فرمان است و همانگونه که از عنوان کتاب بر می‌آید زندگینامه آپولینر از طریق کنکاش در آثارش بررسی شده است. زیرا « هیچیک از یاران آپولینر نتوانست به اسرار درون او رسوخ کند. دوستی آنها با شاعر در هر مرتبه‌ای که بود، همگی یک سخن هستند که حتی در آن دم‌ها که خود را بیشتر از همه وقت رک و بی‌پرده نشان می‌داد، باز از جهات دیگری، از دایره شناخت می‌گریخت.»

تقویم زندگی آپولینر، گزیده شعرها، کتاب شناسی، مقدمه‌ها و معرفی نگاری‌های آپولینر برای کاتالوگ نمایشگاهها، باز دیدار آپولینر، پایانه مترجم و پیوست «آرزومی کنم...» نوشتهٔ دکتر حامد فولادوند بعضاً اضافات مترجم به کتاب پاسکال پیاست. مترجمی که به دلیل سی سال حشرونشر ذهنی با آپولینر، حق دارد خود را آپولینر شناس بداند.

پژواک

محمد تقی کریمیان

اشتراک و تقابل



من چیزی ندارم یا به‌تقریب چیزی ندارم تا بر نقد و نقد بر نقد هوشمندانهٔ آقای ع. پاشائی در شمارهٔ دوم دورهٔ نو تکاپو بیفزایم. اشارهٔ دردناک ایشان به وضعیت نقد شعر نو را به عنوان مشتی از خروار تایید می‌کنم و دریافت ایشان را از شعر کلاغ موافق دریافت خود می‌بینم. الا این که در موضوع جانبی و حاشیه‌ای تقطیع نخستین گزارهٔ این شعر خود را به تأکید در مقابل ایشان می‌یابم. سالهاست که با قلم ایشان در نقد شعر آشنا هستم و سالهاست که خود روی مدخلی بر شعر کار می‌کنم و از قضا می‌نماید که در شعر شاملو هردوی ما را نقطهٔ اشتراکی هست. از این رو این تقابل سخت مرا به حیرت افکنده است و عجبا که آقای پاشائی از اهمیت تقطیع غافل نیست و بدرستی اگر چه نه با قاطعیت لازم، بر آنند که «***تقطیع با تأکیدها و تکیه‌های خاصش شکل گفتگوی شعر با خواننده است***» و نیز در این باره از تعیین ***ارزش واژگان و افزایش بار معنایی*** تنها سخن گفته‌اند که بی‌گفتگو درست است. زیرا در تقطیع جدید نیمایی یعنی تقطیع منطقی که در شعر آزاد بعد از نیمائی فارغ از عوارض عروضی است هر «***پله***» یا «***لخت***» یک **مقطع مؤکد** بیان است و تأکید یعنی ارزش و اهمیتی که شاعر برای هر جمله یا اجزا و عناصر آن قائل است. تنها ملاک ضبط آن جمله یا اجزای آن به صورت یک «لخت» یا «پله» در تقطیعی است که به همین مناسبت باید ***تقطیع پلکانی*** شناخته آید. چنان که ضبط کلمهٔ هنوز در آغاز شعر کلاغ بصورت یک پله، دلیلی جز نقش اساسی این کلمه در سراسر شعر ندارد و چنان که در آخرین جمله ربطی بند اول جمیع جمله پاره‌های دستوری این جمله هر پاره به ضرورت درنگ مخاطب برای دریافت دقیق‌تر شعر بصورت یک پله ضبط شده است.

که کوهها (فاعل)
بی‌خوصله (قید)
در زل آفتاب (متمم)
تا دیرگاهی آن را (قید و مفعول)
با حیرت (قید)
در کله‌های سنگی‌شان (متمم)
تکرار می‌کردند (فعل)

«یوش» در مقابل «کلاغ» این مهاجم «قاطع» «بی‌تخفیف» با آن «رنگ سوگوار مصرش» و آن «قیچی سیاه» و «غارغار خشک گلویش» یکی از دو



پرسوناژ اصلی این شعر است اگر چه با دو بخش مثبت و منفی؛ «سرو» و «گندم» زار بخش مثبت آن است و «کوه» و کوهها بخش منفی آن.هدف خرابکارانه و خانمانسوز کلاغ گندمزار است اما برای رسیدن به این هدف باید از صف محافظان یا سد سپیدار بگذارد. و کلاغ برای عبور از این مانع کوه و کوهها این سپاه غوغا را با آن کله‌های سنگی آفتاب زده بکار می‌گیرد. «کوه» اگر چه از مظاهر «یوش» است اما به فرمان و در بند و افسون کلاغ است و حیرت و معمای شاعر هم این که یک کلاغ با آن‌همه آثار و نشانه‌های منفی و شوم «چه دارد بگوید / با کوههای پیر / کاین عابدان خستهٔ خوابالود / در نیمروز تابستانی / تا دیرگاهی آن را با هم / تکرار کنند؟/ » و با تکرار نسنجیده و ناباورانه خود مانع عبور دشمن را در هم کوبند.

«سرو» استعارهٔ آزادگی و «گندم» سمبول برکت و نعمت و «یوش» بنا بر دلالت جزء از کل مجاز لفظی و خانه حقیقی آن شاعر آزاده و از قضا در معنای غیر مجازی، زادگاه محلی اوست.باری بنابر این نکات ضبط دقیق گزارهٔ اول نه تنها ضبط مستقل و ناپیوستهٔ «یوش» که ضبط جداگانه و مستقل «کلاغ» نیز به ضرورت نمایش نقش محوری این دو پرسوناژ متقابل اصلی شعر در پیدایش و ساختمان منطقی تصاویر است:

هنوز **(قید عطف)**

در فکر آن کلاغم **(متمم و مسند و مسندالیه)**

در دره‌های یوش **(متمم)**

نیز بنا بر آنچه آمد «تداعی‌های یوش» نه تنها در این شعر «بیراهه» نیست که بنا به منطق بیان شاعرانه بطور قطع «شاهراه» است و من در عجبم که ایشان چرا دنبال کردن تداعیهای یوش را به نام «داده‌های خیالی» از سوی خواننده منع می‌کنند و حال آن که بی‌اعتنایی و غفلت ناقدان محترم مورد اشارهٔ ایشان از همین گونه تداعی‌هاست که کار بدستشان داده و موجب گمراهی آنها شده است. حقیقت این است که آقای پاشائی «یوش» را در عمل کمتر از آنچه هست می‌یابند از این رو نه خود آن و نه مظاهر مؤکد آن؛ «گندمزار» و جماعت«سپیدار»را در شمار پرسوناژهای شعر در ریز مفردات نمی‌آورند بل آن را آن هم بصورت محدودترش ـ به تعبیر خودشان ـ در مقولهٔ مکان جای می‌دهند و محدود به آسمان کاغذی مات بر فراز زردی برشتهٔ گندمزار می‌کنند با چند سپیدار و چند کوه در کنارش. باید از ایشان پرسید آیا این چند کوه همان کوهها نیستند که در کنار کلاغ پیش‌تر از آن که از اقلام مکان باشند از جمله پرسوناژها بقلم رفته‌اند؟ اگر جواب مثبت است چرا گندمزار و سپیدارها همانند کوه که هرسه با هم از مظاهر یوش‌اند از جمله پرسوناژهای شعر نباشند؟ به خصوص که در غیر اینصورت صحنه خالی و بدون معارض می‌ماند و معلوم نمی‌شود پرسوناژ منفی شعر چرا آن همه گردو خاک می‌کند و آن گونه آرایش جنگی می‌گیرد و به تحریک جماعت غوغا می‌پردازد...

و این درحالی است که ظاهراً عبور کلاغ از فراز سپیدار موقوف تکرار دیرباز غارغار خشک گلوی کلاغ در کله‌های سنگی این عابدان پیر و خسته و بی‌حوصله است مگر نه اینکه در بند دوم شعر آمده است «تا بگذرد از فراز چند سپیدار»/ آن همه غوغابراه می‌اندازد؟ بدون شک کلاغ از آسمان می‌آید و آسمان کاغذی مات، و مات به دو معنا محل ورود او به فضای یوش و ایجاد این وضع بحرانی است؛ چرخی دلهره آور بر فراز گندمزار و خطاب به کوه روبرو غار غاری خشک که تکرار طولانی آن در کله‌های سنگی کوهها موضوع سؤال و معمای شاعر است. آسمان کاغذی مات (مات در نقاشی و رنگ و مات در بازی شطرنج) می‌تواند پرسوناژی رنگ باخته و محو با این همه سخت مهم و اساسی باشد باید گفت که مکان نه تنها در شعر که در داستان نیز به دلیل موقعیت مجازی غالباً در مقوله «تشخیص» حکم اشخاص روایت را پیدا می‌کند و در این شعر حتی اگر شاعر چنین نخواسته باشد به تبع یوش، کوه به تأکید و سپیدار به تلویح و گندم به حکم منطق بیان شاعرانه و دلالت تصویری از زمرهٔ اشخاص‌اند. نهایت با نمایش و موقعیتی جمادگونه و مکانیکی، به نشانهٔ غلبه و سیطره حریف که به استثنای عضو به خصم گرویده این خانواده یعنی کوه همه را منکوب کرده است و از قضا این تنها کوه است که بنا به موقعیتش در کنار کلاغ جنب و جوش و های و هویی دارد. کلمهٔ «هنوز» در آغاز شعر عطف به تجربه‌ای مشترک میان گوینده و مخاطب اشاره به ماجرای کلاغی است که بند اول شعر مضمون تداعی آن و بند دوم صورت برداشت خاص گوینده از آن در قالب یک سؤال است.

تداعی با ظهور کلاغ در آسمان کاغذی مات دره یوش آغاز می‌شود کلاغ با قیچی سیاه بال‌هایش ابتدا گندمزار را دور می‌زند و رو به کوه نزدیک غارغار خشکی سر می‌دهد که در سرتاسر کوه نزدیک می‌پیچد و در کله‌های سنگی کوههای دیگر دیر زمانی تکرار می‌شود.

کوه از مظاهر یوش است قصد کلاغ به بهای ویرانی همه چیز عبور از سپیداران است و توفیق در این مهم بدون یاری و دخالت کوه غیر ممکن اما کلاغ کوه را به غارغاری خشک افسون و رام می‌کند و چنان که دلخواه اوست به کار می‌گیرد. عجبا در غارغار خشک یک کلاغ چه رازی نهفته است...



پیام آور عاشورا

سید عطاء الله مهاجرانی

انتشارات اطلاعات / چاپ اول ۱۳۷۱

۳۵۸ صفحه / ۱۹۵۰ ریال

نویسنده طی نه فصل می‌کوشد زندگی زینب کبری (س) را بررسی کند. چهار فصل نخست کتاب از بیست و چهاربخش تشکیل شده است و در آنها تاریخچه‌ای از تولد و جوانی این بانوی گرانقدر و تحلیلی از چگونگی نضج خاندان بنی امیه عرضه می‌شود. فصل پنجم و ششم به حرکت امام حسین (ع) به سوی مکه، نیمه تمام باقی گذاشتن حج و رفتن به سمت کوفه و سپس کربلا اختصاص دارد. فصل هفتم عاشور است و فصل هشتم و نهم به اسارت رفتن خاندان پیامبر و حرکت دادنشان به شام و سپس عودت به مدینه.

در بخش آخر از دکتر سید جعفر شهیدی نقل شده: «پایان زندگی شیرزن کربلا روشن نیست. مسلم است زینب (س) پس از بازگشت از شام مدتی دراز زنده نبود. چنانکه مشهور است سال شصت و دوم از هجرت، به جوار حق رفته است. در کجا؟ مدینه؟ دمشق؟ قاهره؟ هر یک از نویسندگان سیره برای درستی رای خود دلیلی یا دلیل‌هایی آورده است.»

رویداد

هومن عباسپور

کانون شاعران و نویسندگان

اطلاع یافتیم‌که به همت واحد هنری منطقه ۴ آموزش و پرورش و به کوشش بانوان اسفندآبادی و فعلی در جهت شکوفایی استعدادهای فرهنگیان و دانش‌آموزان، «کانون شاعران و نویسندگان» تأسیس گردیده است.

در این جلسات که روزهای سه شنبه هر هفته تشکیل می‌شود، فرهنگیان و دانش‌آموزانِ با استعداد که از طرف معلمان و مدیران مدارس معرفی شده‌اند، شعرها و نوشته‌های خود را میخوانند و استادان حاضر در جلسه آنها را نقد و بررسی می‌کنند. توفیق این عزیزان را برای شکوفایی هر چه بیشتر استعدادهای نهفتهٔ نوجوانان این مرز و بوم آرزومندیم.

ادوارد هوپر: شمایلهای قرن بیستم

اگر چه ادوارد هوپر (۱۹۶۷ - ۱۸۸۲) هیچگاه این تعریف را از خود نپذیرفت،اما او همواره به عنوان نقاش تنهایی و بیگانگیِ فضاهای شهری آوازه یافته است. نقاشیهای این هنرمند امریکایی از فضاهای عظیم شهری، تا یازده سال پیش در اروپا شناخته نشده بود و هیچیک از موزه های اروپا، نقاشی یا اثری از او نخریده بودند.

نقاشیهای هوپر به سرعت به شمایلهای قرن بیستم بدل شد و درک ویژگی خاطره برانگیز اتاقهای خالی بسیار زود جای خود را در ذهن مخاطبان باز کرد. ماه گذشته ۱۷۰ نقاشیِ آبرنگ، طراحی و کار چاپی که بخش عمده‌ای از آنها از طریق موزهٔ «وتینی» نیویورک از میان ۲۵۰۰ اثر بجا مانده از او انتخاب شده است، در سالن هنری «شیرن» فرانکفورت به نمایش در آمد.



شاعرِ شاعران

امسال مردم آلمان یکصد و پنجاهمین سالگرد درگذشت هولدرلین شاعر بزرگ را گرامی می‌دارند. یوهان کریستیان فریدریش هولدرلین شاعری که هیدگر، فیلسوف بزرگ معاصر، او را **شاعرشاعران** خوانده است، در سال ۱۷۷۰ در شهر «لاوفن» به دنیا آمد. پس از پایان تحصیلات روحانی و کلیسایی‌اش حاضر به قبول منصب کشیشی نشد و ترجیح داد تا از راه تدریس خصوصی امرار معاش کند. تجربهٔ عشقی او در فرانکفورت تأثیر گذارترین مرحلهٔ زندگی‌اش بود که در شعرش صورتی متعالی یافت. در سال ۱۸۰۲ دچار جنون شد و پس از بهبودی، در ۱۸۰۴ به مدیریت کتابخانهٔ هامبورگ برگزیده شد، اما دو سال بعد دوباره دچار جنون گردید و تا پایان عمر از «پنجرهٔ دیگری» به جهان نگریست. در این هنگام نگهداری او را مرد نجاری از اهالی توبینگن به عهده گرفت. هولدرلین پیش از جنون هیپریون اثر شاعرانهٔ خود را در سالهای ۱۷۹۷ تا ۱۷۹۹ منتشر کرده بود و پس از آن، دوستانش به گردآوری و انتشار آثار دیگرش همت گماشتند و از گم‌شدن آثار او با دقتی تمام جلوگیری کردند.

هولدرلین در ۱۸۴۳ در توبینگن درگذشت و پس از مرگش، اندک اندک به عنوان نازک‌خیال‌ترین شاعر آلمانی شناخته شد؛ چنان که نفوذ او بر شعر امروز آلمان نیز انکارناپذیر است.

به مناسبت صد و پنجاهمین سال این شاعر بزرگ، تکاپو در شمارهٔ آینده او و آثارش را معرفی می‌کند.

باز هم پیکاسو

چندی پیش جیمز ویلیس امریکایی با خرید یکی از نقاشیهای پیکاسو صاحب میلیونها دلار ثروت شد. او این تابلوی نقاشی را به بهای ۳۰۰ دلار از یک سمساری در شهر آندرسن ایالت ایندیانا خریده بود. این نقاشی که به نام **دختر در آینه** شهرت یافت، هفت سال به صورت ناشناخته در انبار این سمساری قرار داشت. صاحب سمساری می‌گوید او نیز این تابلو را به بهای ۲ دلار از یک حراجی خریده بود. ویلیس پس از دیدن نقاشی تقریباً اطمینان یافت‌که این نقاشی اصل است و ارزش بسیاری دارد و بلافاصله آن را خرید. موزهٔ پیکاسو در پاریس اصالت تابلوی خریده شده را تأیید کرده اما هنوز قیمتی برای آن مشخص نشده است. کارشناسان ارزش این تابلو را چند میلیون دلار می‌دانند.





در آستانهٔ بازگشت به وطن

ناتالیا سولژنیتسین همسر الکساندر سولژنیتسین نویسندهٔ بزرگ روس گفت: بزودی تبعید بیست‌سالهٔ سولژنیتسین پایان می‌گیرد و او به کشورش بازمی‌گردد. یک سال پیش نیز بوریس یلتسین رئیس جمهوری روسیه اعلام کرده بود که خواهان بازگشت سولژنیتسین به کشور است.

الکساندر سولژنیتسین در فوریهٔ ۱۹۷۳ (بهمن ۱۳۵۲) پس از گذشت ۴۵ سال، پس از تروتسکی، دومین فردی بود که از طرف دولت کمونیست شوروی علاوه بر تبعید از کشور، تابعیتش نیز لغو شد.

او در سالهای بعد از مرگ استالین با انتشار داستانی از روی زندگی خود به نام *یک روز از زندگی ایوان دنیسوویچ* که به ترجمهٔ رضا فرخفال به فارسی برگردانده شده است و اردوگاه کار اجباری را در زمان استالین تصویر می‌کند، به شهرت رسید. بعدها مقامات مسکو انتشار هرگونه نوشته‌ای را دربارهٔ سیستم اردوگاه‌های کار اجباری ممنوع کردند. سولژنیتسین به رغم این ممنوعیت، توانست بخش *سرطان*، دور نخست، و *اوت ۱۹۱۴*، سه کتاب معروفش را در خارج از شوروی منتشر کند و سرانجام با انتشار آخرین کتابش به نام *مجمع‌الجزایر گولاک* در فرانسه، خشم مقامات دولتی را به اوج رساند. سولژنیتسین در غرب با استقبال روبرو شد و کمونیست‌ها نسبت به او ابراز بی‌علاقگی یا سکوت کردند. با انتشار کتاب *مجمع‌الجزایر گولاک* سولژنیتسین به بیست سال تبعید محکوم شد و تابعیت او نیز لغو گردید. او در نخستین گفتگویش پس از تبعید گفته بود: «به کار خود در تبعید ادامه می‌دهم و بر این اعتقادم که من همان‌قدر حق زندگی در خاک شوروی را دارم که کسانی که گستاخانه مرا از میهنم بیرون راندند... فکر می‌کنم زندگی در تبعید چندان نومیدانه نباشد. حتا درختان پیر - اگر پیوندی هم باشند - می‌توانند در جای دیگری ریشه بگیرند.»

سولژنیتسین تا مدتی پس از تبعید در منزل هاینریش بُل به سر برد و سپس به امریکا رفت. او در سال ۱۹۷۰ بخاطر نگاه انسانی‌اش و بیان صمیمانهٔ رنجهای انسانهایی که در پشت سیمهای خاردار می‌زیستند، و نیز بخاطر پاره‌ای ملاحظات سیاسی جایزهٔ ادبی نوبل به او تعلق گرفت.

برخی دیگر از آثار سولژنیتسین از جمله *مجمع‌الجزایر گولاک* با ترجمهٔ عبدالله توکل و بخش *سرطان* به فارسی ترجمه و منتشر شده است.

پی‌یر بونار: نقاش لحظات خوش

پی‌یر بونار (۱۹۴۷- ۱۸۶۷) همیشه به شکل خاصی با ظهور گذرا و ناپایدار واقعیت روبرو بود. او در یادداشتهایش به شکلی بسیار دقیق وضعیت هوای هر روز را ثبت می‌کرد. در طراحیهای سریعش، بازیهای نور و سایه و رنگ اشیای اطرافش را وصف کرده است. با این حال، بونار به پایداری تجربهٔ بصری در مقابل منش تصادفی پدیده معتقد بود.

تصاویر او مناظر، صحنه های داخلی، طبیعت بی‌جان و برهنگان، نو آوریهای ترکیب یافته‌ای را نشان می‌دهند. این نو آوریها به شکلی کاملاً شخصی تعاریفی جدید از رنگ و فضا را در ارتباطشان با اشیا فراورویمان می‌گذارند. آینه ها، صحنه های خارج پنجره، دیوار و میز، خود را به گونه‌ای رهایی بخشیده‌اند تا به عوامل بصريِ بی طرفی تبدیل شوند و نهایتاً چشم انداز بصری را به عنوان رنگهایی در نوسان و تغییر یابنده ارائه کنند. از این رهگذر بود که آثار او راه را برای استفادهٔ نقاشان قرن بیستم از رنگ خالص باز کرد.

نمایشگاهی که به تازگی از سوی مجموعهٔ هنری «نورث راین - وست فالیا» در آلمان برگزار شده است، در واقع بزرگداشتی‌است برای بونار به عنوان نقاشی که تجربه های «نبی ها» و میراث فکری باز مانده از امپرسیونیست‌ها را با معیارهای قرن بیستم باز نگریست.

سبک شعر فارسی

اگر سبک را حدود خارج شدن از نورم متعارف زبان با ویژگی‌هایی مشخص وانحصاری بدانیم، سبک یک هنرمند، اصلی‌ترین شاخص فرم کاراوست وبه همین دلیل، سبک‌شناسی از مهمترین مباحث نقد ادبی‌ست. در زمینهٔ سبک شناسی نثر فارسی، کتاب ارزشمند **سبک شناسی** یا تاریخ تطور نثر فارسی (ملک‌الشعراءبهار) سالهاست به عنوان مرجعی یگانه در دسترس محققان وادب پژوهان است و در زمینهٔ شعر،کتابهایی چون **سبک خراسانی در شعر فارسی** (دکترمحمدمحجوب)، **سبک شناسی شعر** (ملک‌الشعراءبهار) - که متأسفانه بامرگ او ناقص ماند-، **گردباد شور جنون** دربارهٔ سبک هندی (شمس لنگرودی) و یکی دو اثر دیگر موجود است. اما جای تأسف است که هنوز تحقیقی سبک‌شناسیک که به طور جامع وانتقادی و تطبیقی به بررسی سبکهای شعر فارسی از آغاز تا دورهٔ معاصر پرداخته باشد، به چاپ نرسیده است.

اطلاع یافتیم که از دکتر سیروس شمیسا محقق، مترجم، منتقد و استاد دانشگاه، کتابی بانام **سبک شناسی** در سه جلد منتشرخواهد شد. جلد یکم این مجموعه پیرامون **کلیات سبک شناسی** است. جلد دوم آن به بررسی **سبک نثر فارسی** اختصاص دارد و جلد سوم آن پیرامون **سبک شعر فارسی** ست. این کتاب را انتشارات «فردوس» به تدریج منتشر خواهد کرد.

تاکنون از شمیسا کتابهایی در زمینهٔ ادبیات همچون **انواع ادبی**، **آشنایی باعروض وقافیه**، **نگاهی تازه به بدیع**، **فرهنگ عروضی**، و در زمینهٔ نقد ادبی **نقد شعر سهراب سپهری** و **داستان یک روح** (نقدبوف کور) منتشر شده است. گفتنی ست شمیساازاین نظر که نگاهی اساطیری باتکیه بر ناخودآگاه جمعی ونظریات یونگ دارد، از چهره‌ای مشخص در نقد ادبی ایران برخوردار است.





۴۰۰۰ عنوان کتاب جدید

بیست و دومین نمایشگاه کتاب یونان از دهم تابیست وششم سپتامبر امسال در پارک ملی آتن برگزار شد. در این نمایشگاه ۲۲۱ ناشر بیش از ۴۰۰۰ عنوان کتاب جدید را در ۳۰۲ غرفه به تماشا و فروش گذاشته‌اند. ازسوی گردانندگان نمایشگاه، پوستر و بروشورنفیسی چاپ شده بود که رایگان در اختیار بازدیدکنندگان قرار می‌گرفت دراین بروشور نام وآدرس تمام ناشران ونیز شمارهٔ غرفه‌های هر ناشر دیده می‌شد. ناشران نیز هر یک بروشورهای ویژه‌ای تدارک دیده بودند که نام و مشخصات کتابهای منتشر شدهٔ خود را در آن چاپ کرده بودند. دراین نمایشگاه فقط کتابهای چاپ شده به زبان یونانی ارائه می‌شد وتنهاناشران آتنی در آن شرکت داشتند. باتوجه به کیفیت عالی کاغذها و جلدهای بسیار شکیل و چشمگیر کتابها، قیمتها به نسبت ارزان بود. این نمایشگاه یا به قول یونانی ها، فستیوال کتاب، سالانه‌ای است و در فصل بهار نیز نمایشگاههای دیگری در **سالونیک** و **زاپیو** برگزار خواهد شد. آنچه در این نمایشگاه توجه بازدیدکنندگان را جلب می‌کرد، عرضهٔ مجموعه آثار نویسندگان کلاسیک و معاصر جهان در تیراژ بالا واستقبال بی‌نظیر مردم از این کتابهابود که برای هرنویسنده طرحی ویژه در نظر گرفته بودند و تمام آثاربه صورت یک شکل ارائه می‌شد. کتابهای ویژهٔ کودکان، طراحی، آشپزی، باستان شناسی، موزیک و نقاشی نیز خریداران بسیاری رابه سوی خود می‌خواند. هرغرفه ۱۲ متر مربع وسعت داشت وناشران برای چنین غرفه‌ای، مبلغی پرداخته بودند که شامل پول برق وتسهیلات دیگرهم می‌شد.

وجدان معذب عصر ما

دراواخر مهرماه امسال، خط نقاشی دوستان تهرانی شاهد برپایی تابلوهای شکیل ورسانای شاعر معاصرمحمد وجدانی درگالری برگ بودند.محمد وجدانی باارائه‌ی گزیده‌ای ازتابلوهایش که خود گزینه‌ای از شاه‌بیتهای شعرمعاصر و نمونهٔ بارز شعرامروزبودند، توانست مقام خود را به عنوان نقاشی هوشمند و چیره دست با ذهنی هارمونیک و نو درمیان هنرمندان هنرهای تجسمی تثبیت کند.

گفتنی است این نمایشگاه که از۲۲ مهرتا ۲ آبان برپا بود، همه روزه با استقبال شایانی ازسوی هنرمندان وهنردوستان، به ویژه اهالی قلم روبه روبود.

مضمون بسیاری ازنقاشیخطهای محمد وجدانی، نمایانگروجدان معذب عصر ما بود. ح.م



موج سوم در راه است

چند سال پیش آلوین تافلر نظریه‌پرداز امریکایی با کتاب **موج سوم** خود، که کمی پس از انتشار، در ایران نیز ترجمه و منتشر شد، نظریهٔ مهمی ارائه داد که توجه همهٔ اندیشمندان جهان را به خود جلب کرد. چکیدهٔ نظریهٔ گستردهٔ او این است که بشر در تاریخ حیاتش، در سه دوره، با سه موج مواجه و همراه شده است. موج اول **کشاورزی** بود که انسان غارنشین را به صحنهٔ دشتها کشاند. موج دوم **صنعت** بود که در سده‌های جدید، بشر را به سوی تمدن شهری و تولید کارخانه‌ای رهنمون شد. و موج سوم که اینک در آستانهٔ آن هستیم **الکترونیک** است که در دراز مدت باعث می‌شود بجای آن که بشر نیروی بدنی خود را صرف کار و تولید کند، با تکیه بر الکترونیک و کامپیوتر، تنها از نیروی ذهنی خود بهره ببرد. تقریباً تمام اندیشمندان معاصر، نظریهٔ موج سوم تافلر را پس از انتشار کتابش پذیرفتند.

و امروز پس از اختراع شگفت‌انگیز تلویزیون سه بعدی و تلویزیونِ لیزری، به تازگی مجلهٔ **تایم** قدیمیترین هفته‌نامهٔ خبری امریکا با اعلام این که این مجله صاحب یک چاپ الکترونیکی و خط کامپیوتری هم خواهد شد، آدمی را به صحت نظریهٔ تافلر مطمئن‌تر کرد. این نحوهٔ چاپ بدین‌ترتیب خواهد بود که علاوه بر چاپ کاغذیِ فعلی، مطالب خود را از طریق شبکهٔ کامپیوتری american on line به خوانندگان خود منتقل خواهد کرد و خوانندگان، مطالب را صفحه به صفحه روی کامپیوترهای شخصی خود که به شبکهٔ مذکور متصل است، دریافت خواهند کرد و چنانچه برای دیدن صفحه به صفحهٔ مجله فرصت نداشته باشند، هر مطلبی که بخواهند، از فهرست مجله استخراج می‌کنند و می‌خوانند و اگر مایل نباشند آن را روی صفحهٔ کامپیوتر بخوانند، آن را چاپ می‌کنند و می‌خوانند. همچنین در صورتی که یک خواننده بخواهد مطالبی راکه در شماره های قبلی چاپ شده بخواند، با تایپ کردن کُدِ مطلب مورد نظر، این کار برایش امکان پذیر خواهد بود.



اناالحق وافسون شدن جوانک

اطلاع یافتیم دریکی‌ازروزهای مهر،جوانکی به‌نگار خانه منصوره‌حسینی جهت خریداری وارد می‌شود،پس از دیدن تابلوبزرگ «اناالحق» منصوره‌حسینی از خودبیخود می‌شود وآن قدر این پا و آن پا می‌کند تا سرانجام همراهانش می‌روند.

جوانک پس از رفتن دیگران جلو تابلو اناالحق زانو می‌زند و آن را از خانم حسینی طلب می‌کند. نقاش که خود دلبستگی و شیفتگی خاصی به تابلو مذکور دارد، جوانک را مطلع می‌سازد که نه تنها او پانزده هزار فرانک (بهایی که همان روزتوسط خریدازی برای تابلو تعیین شده است) نداری، که داشتی هم من نمی‌دادم. منصوره حسینی تابه حال دوبار تابلو اناالحق را فروخته وباز پس گرفته است.

جوانک که از یقین منصوره حسینی باخبر می‌شود، قصد کشتن او را می‌کند و با نقاش گلاویز می‌شود تا سرانجام هشدارهای نقاش او را به خود می‌آورد که «پسر! داری آدم می‌کشی، گیرم که کشتی، این تابلو چهار متری را چگونه می‌خواهی ببری.» جوانک ازافسون تابلو و یا به گفتهٔ پزشکان جنونی آنی بیرون می‌آید می‌آید وخیلی سریع محل را ترک می‌کند.

شرکت صادراتی نخل مینو

با استفاده از تسهیلات بانک صادرات، استان خوزستان
پیشگام در صنعت نوین بسته بندی انواع خرما،
محصولات کشاورزی و موادغذایی در استان خوزستان



نخل مینو

دفتر مرکزی : اهواز- خیابان سلمان فارسی شماره ۴۶۸ طبقه اول صندوق پستی: ۹۴۳/ ۶۱۳۳۵ تلفن وفکس : ۰۶۱-۲۶۱۱۹

کارخانه:شادگان،بعد از کارخانه آسفالت شهرداری نرسیده به پادگان قدس